EDGAR DE BRUYNE

Historia de la ESTETICA

II (último)

La antigüedad cristiana. La Edad Media

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

BIBLIOTECA

DE

AUTORES CRISTIANOS

Declarada de interés nacional

ESTA COLECCIÓN SE PUBLICA BAJO LOS AUSPICIOS Y ALTA DIRECCIÓN DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

LA COMISIÓN DE DICHA PONTIFICIA UNIVERSIDAD, ENCARGADA DE LA INMEDIATA RELACIÓN CON LA B. A. C. ESTÁ INTEGRADA EN EL AÑO 1963 POR LOS SEÑORES SIGUIENTES:

PRESIDENTE:

Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Fr. FRANCISCO BARBADO VIEJO, O. P., *Obispo de Salamanca y Gran Canciller de la Pontificia Universidad.*

VICEPRESIDENTE: Ilmo. Sr. Dr. LORENZO TURRADO, *Rector Magnífico.*

VOCALES: R. P. Dr. LUIS ARIAS, O. S. A., *Decano de la Facultad de Teología;* R. P. Dr. MARCELINO CABREROS, C. M. F., *Decano de la Facultad de Derecho;* R. P. Dr. PELAYO DE ZAMAYÓN, O. F. M. C., *Decano de la Facultad de Filosofía;* R. P. Dr. JULIO CAMPOS, Sch. P., *Decano de la Facultad de Humanidades Clásicas;* R. P. Dr. ANTONIO GARMENDIA OTAOLA, S. I., *Decano adjunto de la Sección de Pedagogía;* reverendo P. Dr. Fr. MAXIMILIANO GARCÍA CORDERO, O. P., *Catedrático de Sagrada Escritura;* R. P. Dr. BERNARDINO LLORCA, S. I., *Catedrático de Historia Eclesiástica.*

SECRETARIO: M. I. Sr. Dr. LUIS SALA BALUST, *Prof.*

LA EDITORIAL CATOLICA, S. A. APARTADO 466

MADRID . MCMLXIII

HISTORIA
DE LA
ESTETICA

POR

EDGAR DE BRUYNE
CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DEL ESTADO DE GANTE

I

La antigüedad griega y romana

TRADUCCIÓN DE

ARMANDO SUAREZ, O. P.

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS
MADRID . MCMLXIII

Nihil obstat: Dr. Vicente Serrano, Censor.
Imprimatur: † José María, Ob. aux. y Vic. gen.
Madrid, 8 julio 1963.

Registro núm.: 3.903 - 1963.
Depósito legal: M. 9.485 - 1963.

INDICE GENERAL

Págs.

PRÓLOGO ... IX

LA ANTIGÜEDAD GRIEGA

PRIMERA PARTE

LOS ELEMENTOS DE LA ESTÉTICA GRIEGA

CAPÍTULO I.—*Las manifestaciones arcaicas* ... 3
1. La tradición poética ... 3
2. La belleza como armonía ... 9

CAPÍTULO II.—*La crisis del siglo* V ... 14
1. Lo antiguo y lo nuevo ... 14
2. La estética musical primitiva ... 19
3. La poesía ... 27
4. La belleza plástica ... 32

CAPÍTULO III.—*La época de Sócrates* ... 37
1. Arte y Cultura ... 37
2. Demócrito ... 40
3. Sócrates ... 42

SEGUNDA PARTE

PLATON

CAPÍTULO I.—*La teoría de la belleza* ... 47
1. La belleza ideal ... 47
2. La belleza matemática ... 47
3. La belleza de la naturaleza ... 54

CAPÍTULO II.—*El arte como mímesis* ... 64
1. La aportación de Platón ... 64
2. El arte como imitación ... 67
3. Las artes de las musas ... 75

CAPÍTULO III.—*La actitud de Platón frente al arte* ... 81
1. La crítica de las artes ... 81
2. El arte ideal ... 87
3. El Estado como crítico de arte ... 90

TERCERA PARTE

ARISTÓTELES

CAPÍTULO I.—*La belleza* ... 95
1. Lo bello ... 95
2. Los placeres puros de la percepción ... 100

Págs.

CAPÍTULO II.—*El arte y las letras* ... 102
1. La capacidad artística ... 102
2. ¿Las bellas artes? ... 110
3. Las artes plásticas ... 113
4. La danza y la música ... 116

CAPÍTULO III.—*La poética* ... 124
1. La estética del estilo ... 124
2. La poesía ... 132
3. La tragedia ... 136
4. La comedia ... 145
5. La épica ... 149

CUARTA PARTE

LA ÉPOCA HELENÍSTICA

CAPÍTULO I.—*La ciencia peripatética del arte* ... 155
1. Teofrasto y Aristoxeno ... 155
2. Xenócrates de Sicyón ... 162
3. Seudo-Demetrio de Falerón ... 180

CAPÍTULO II.—*El estoicismo* ... 185
1. Caracteres generales de la estética estoica ... 185
2. Panecio ... 193
3. Posidonio ... 200

CAPÍTULO III.—*Rigorismo y hedonismo* ... 204
1. Las teorías literarias del estoicismo ... 204
2. La crítica de la música ... 212
3. El alegorismo de Filón ... 216

LA ANTIGÜEDAD ROMANA

PRIMERA PARTE

EL HELENISMO EN ROMA

CAPÍTULO I.—*Los primeros contactos* ... 225
1. Los nuevos ideales plásticos ... 225
2. La influencia de la retórica griega ... 228
3. Heterogeneidad de las reacciones romanas ... 230

CAPÍTULO II.—*El final de la República: Cicerón* ... 241
1. La estética general de Cicerón ... 241
2. La primera teoría de la elocuencia: Cornificio ... 248
3. Las primeras obras retóricas de Cicerón ... 251
4. La tipología histórica: aticismo y asianismo ... 262
5. El "Orator": prosa y poesía ... 266

CAPÍTULO III.—*El siglo de Augusto* ... 271
1. La poesía: Horacio ... 272
2. Las artes plásticas: Vitrubio, Plinio ... 285
3. La elocuencia: Quintiliano y otros ... 299

Págs.

A. Quintiliano: generalidades ... 299
B. Quintiliano: la estética literaria ... 305
C. La tipología de Quintiliano ... 308
D. El punto de vista histórico de Quintiliano ... 310
E. Aticismo y asianismo ... 313
F. Tácito ... 320
G. Dionisio de Halicarnaso ... 325

SEGUNDA PARTE

EL RENACIMIENTO GRIEGO DE LOS SIGLOS II Y III

CAPÍTULO I.—*Ciudades y monumentos* ... 330
1. Ojeada de conjunto ... 330
2. La descripción de las ciudades ... 332
3. Las guías de viaje ... 335

CAPÍTULO II.—*Los tratados de teoría musical* ... 338
1. La influencia del platonismo ... 338
2. Aristides Kointilianos ... 341
3. Claudio Ptolomeo ... 345

CAPÍTULO III.—*Gramática y retórica* ... 347
1. Problemas de forma y contenido (Hermógenes, Maximus de Tyrus, Luciano, etc.) ... 347
2. El Seudo-Longinos ... 352

CAPÍTULO IV.—*La estética neosofística* ... 357
1. Luciano ... 357
2. Los Filóstratos ... 366
3. Calístrato ... 376

CAPÍTULO V.—*De Plutarco a Plotino* ... 379
1. Plutarco ... 379
2. Marco Aurelio ... 390
3. La "Hermética" ... 392

CAPÍTULO VI.—*Plotino* ... 396
1. La intuición fundamental ... 396
2. Crítica de la estética aristotélica ... 399
3. La belleza según Plotino ... 404
4. Mundo inteligible y mundo sensible ... 409
5. El arte ... 418
6. La experiencia estética ... 421

TERCERA PARTE

LA DECADENCIA

CAPÍTULO I.—*De regreso a la música* ... 429
1. La influencia de Plotino ... 429

Págs.

2. Calcidio ... 432
3. Macrobio ... 435
4. Marciano Capella ... 439

CAPÍTULO II.—*La enseñanza literaria* ... 447
1. Programas y métodos ... 447
2. Las obras sistemáticas ... 449
3. El comentario de autores ... 464
4. Los ejercicios literarios ... 475

CAPÍTULO III.—*Los manuales de retórica* ... 476
1. Otra vez Marciano Capella ... 476
2. Quirio Fortunaciano ... 479

PROLOGO

En 1834, E. Müller dedicó una obra excelente a la *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* [1]. J. Walter en 1893 dedicó su atención a la *Geschichte der Aesthetik im Altertum* [2] y estudió con exactitud filológica los fundamentos psíquicos y lógicos del juicio estético sobre lo bello. F. Chambers modificó los títulos tradicionales y prefirió examinar, en *Cycles of Taste* (1928), el desarrollo del gusto y de las "art valuations". En 1938, L. Venturi, bajo el título *Histoire de la critique d'art,* publicó una traducción francesa de su manuscrito original italiano. En el presente libro consideramos como objeto de la estética lo que estas diversas obras han analizado cada una desde un punto de vista; no se puede determinar el objeto con más amplitud.

Dedicamos nuestra obra, pues, a la explicación de textos que han sido escritos en siglos anteriores acerca del arte y de la belleza, y que para nosotros son testimonio fiel de las reacciones y opiniones de las generaciones precedentes. Por tanto, nuestra finalidad no es, en modo alguno, determinar las aspiraciones estéticas que son realizadas en sus obras por el artista sin responsabilidad literaria; esta tarea nos parece incumbir a la historia del arte.

Por otra parte, no nos limitamos a los escritos de los filósofos clásicos; por el contrario, opinamos que para conocer las reacciones e incluso las definiciones griegas en su verdadera perspectiva histórica, las obras de un Plinio, un Vitrubio o un Filóstrato son tan importantes como las consideraciones críticas de Platón, las observaciones positivas de Aristóteles o las meditaciones místicas de Plotino. Reconozcamos, además, que se podrá comprender mejor a los filósofos griegos comentándolos dentro del cuadro de su propia cultura.

En el estudio personal y directo de las fuentes no separaremos de manera subjetiva, como han hecho otros, lo importante de lo no importante desde el punto de vista de los conceptos modernos y de un sistema personal, sino que perseguiremos la máxima objetividad posible en un estudio puramente histórico de las corrientes filosóficas. A la creación espiritual no pertenece tan sólo el arte, sino también lo que los espíritus privilegiados—y hasta

[1] *Historia de la teoría del arte entre los antiguos.*
[2] *Historia de la estética en la Antigüedad.*

los otros—han pensado y escrito acerca del arte y de la belleza, respecto del hombre y del paisaje, del cuerpo. del carácter, de la música, de las artes plásticas, de poesía y prosa, más aún que del arte "en general". La historia de la estética, tal como la concebimos nosotros, complementa la historia del arte y de la filosofía y es, de manera eminente, un capítulo de la historia, que toma por objeto la civilización, el pensamiento, el humanismo.

Durante veinte años hemos leído y releído con placer y con una sensación de enriquecimiento espiritual los textos de la Antigüedad y de la Edad Media, y esperamos haberlos asimilado. No traduciremos según la letra, sino libremente, y, no obstante, parafraseando a Platón y Aristóteles, Plinio y Filóstrato, Cicerón y Quintiliano, trataremos de captar fielmente su espíritu. El mismo lector, sobre todo el de formación humanística, juzgará si hemos acertado en nuestro esfuerzo y si en efecto, tal como esperamos, arrojamos nueva luz sobre numerosos problemas y soluciones, para no hablar de grandes síntesis que han sido ensayadas por vez primera, tales como la explicación técnica de Plinio-Xenócrates, la estética estoica, los "pensamientos" estéticos del Renacimiento griego en el II y III siglo después de Cristo, la "escolástica" estética en el final del Imperio de Occidente, etc.

En el tomo primero tratamos de la Antigüedad griega propiamente dicha, antes de la expansión romana en torno al Mediterráneo; sólo por motivos de sistematización lógica pasamos por alto los límites cronológicos en cuanto a Filón de Alejandría, el Pseudo-Demetrio y Sexto Empírico, entre otros.

El tomo segundo está dedicado a la Antigüedad romana y sigue el desarrollo de la cultura, en su expresión griega y latina, desde, aproximadamente, el siglo II antes de Cristo hasta la decadencia del Imperio en los siglos IV y V. Sin embargo, en el tomo segundo no se dice nada sobre los Padres de la Iglesia. Sólo en el tercer tomo, que trata de la Edad Media en el más amplio sentido, examinamos la evolución del gusto bajo la influencia del choque de los ideales cristianos con la Antigüedad clásica.

En el tomo cuarto hemos esbozado una concisa síntesis de la estética del Renacimiento y de la época del arte barroco hasta el año 1600 aproximadamente [3].

Todavía no podemos decir si a estos anteriores seguirá un quinto tomo, dedicado al clasicismo de inspiración francesa y al

3 Tales eran los planes iniciales del autor. Posteriormente, el tomo tercero tuvo que desdoblarse en dos; el tomo dedicado al Renacimiento, publicado anteriormente, quedó desproporcionado con respecto al conjunto y excluido, por voluntad del propio autor, de esta traducción.

prerromanticismo en Inglaterra y en Alemania. Sea como fuere, no llegaremos más allá del período del *Sturm und Drang,* ya que, en nuestra opinión, hay bastantes obras dedicadas a estudiar la estética moderna, pero—para terminar en broma con una paradoja—ni una sola que esté de más sobre la estética de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento.

E. D. B.

1 de septiembre 1951.

LA ANTIGÜEDAD GRIEGA

PRIMERA PARTE

LOS ELEMENTOS DE LA ESTETICA GRIEGA

CAPÍTULO I

LAS MANIFESTACIONES ARCAICAS

1. LA TRADICIÓN POÉTICA

Cuando "Homero" en sus grandes síntesis reelabora viejos poemas aqueos y canta una civilización que florecía antes de las invasiones griegas, encontramos en él, a un mismo tiempo, la expresión del gusto prehelénico y la admiración de los griegos por todo lo esplendente. Los palacios de Príamo y de Alcinoo, las armas doradas y los barcos pintados, los escudos de Aquiles y de Hércules con su hermoso cincelado, los cálices de plata y de oro, los brazaletes y joyas doradas, los mantos de púrpura y las alhajas de marfil, todo lo precioso y reluciente es disfrutado, alabado y cantado por su "gold and glitter".

J. Walter ha analizado el vocabulario de esta preestética y ha llegado a la conclusión de que lo bello, ya en los cantos homéricos y también en los de los poetas líricos, indica el gustoso placer de las impresiones sensoriales, sin más análisis [1]; bella es la figura de Elena, de Pandora, de Eros; bellos son los rizos de Mnemosyne, las mejillas de Afrodita, los ojos de las cárites, los brazos color de rosa de Eoo; bellos son los finos tobillos y las muñecas, bellos son los palacios, los coros, las manzanas, etc., etc. Nada importan aquí un orden, una medida, una finalidad.

Tal vez es en Píndaro donde por primera vez leemos una descripción de lo bello: "lo que se contempla con placer, deleita al ojo, se expone para ser admirado": Θαητὸν μέγαρον[2]. "Para completar la galería de columnas con bellas paredes, hagamos levantar columnas de oro para el palacio, tan soberbio y delicioso de contemplar; al edificio que construimos le daremos una fachada como un rostro, que brille refulgente desde la lejanía." "Mientras en el pecho del mancebo florece la flor de la primavera,

1 J. WALTER, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum* (Leipzig) p.12s.
2 *Olymp.* 6.

es hermoso a la vista de los hombres": ἀνδράσι μὲν θητητὸς ἰδεῖν canta Tirteo en el siglo VII [3]. Sin embargo, lo que halaga a los ojos, incita al mismo tiempo el deseo; de ahí, desde los tiempos más antiguos, y, sobre todo, en los poetas líricos, el aspecto erótico de lo bello.

Con lo bello va estrechamente unido lo bueno. Lo bueno implica el concepto de conveniencia; lo que sirve para lograr una finalidad, es bueno. Pero esto supone que ciertas finalidades son buenas en sí y poseen valor para el vivir feliz y "laudable" del hombre. Desde el medio material, que es meramente útil, el sentido de lo bueno se traslada a lo humanamente perfecto, que, como finalidad en sí, merece ser perseguida, y así nace el concepto de lo moralmente bueno; es bueno dar una limosna, ser hospitalario, ser fiel a un juramento, etc. [4]

Ambos ideales—lo bello y lo bueno—se unen en un concepto; el "kalokagathós" muy pronto será el hombre perfecto. Pero, naturalmente, se llega al mismo tiempo a la seguridad de que el conflicto entre ambos ideales es inevitable. Aquiles es, para Homero, el más bello y el mejor [5]. Pero, cuando hay que escoger entre belleza y bondad, Tirteo no vacila ni un momento.

"Aun cuando el mancebo parezca más gracioso que Tithón y disponga de la melodiosa voz de Adrasto, no le alabaré ni aun le mencionaré si no posee el valor audaz, que es el mejor y el más bello adorno de un joven" [6]. También para Safo es verdaderamente bello "él, que no sólo es bello para el ojo, sino (en su interior) bueno" [7]. Si es preciso comparar belleza y bondad, débese colocar la belleza de lo bueno por encima de la belleza de lo visible: "Cuando en el pecho del mancebo florece la flor de la primavera, resulta bello a la vista, mientras vive. Y sigue siendo bello gozando en las filas del sitio preeminente" [8]. Bello y dulce es morir por la patria *(Theognis)*.

Estas citas podrían prolongarse y complementarse en esta dirección de lo bello-visible con la matización erótica en Hebe y Ganímedes, así como en la dirección de lo moralmente bueno con todas las virtudes de la paz y de la guerra.

3 TIRTEO, *Bergk*. p.3-4, "Exhortación a la valentía" v.30.

4 J. WALTER, o.c., p.8. Con razón señala Walter que la relación de lo bueno con lo útil no es anterior a Hesíodo. Bueno es también lo que tiene consecuencias útiles. Acerca de lo bueno, deseable en sí en el sentido moral, ver p.11.

Para Homero lo bueno es lo perfecto (WALTER, p.16).

5 Sobre esto, ver Walter, p.13. Pero no hay que olvidar que Homero no conoce almas "bellas". Este concepto aparece en los poetas líricos (WALTER, p.23s.). Al mismo tiempo, en él lo bueno es "interiorizado" (o.c., p.33).

6 TIRTEO, "Elogio de la valentía" v.6s; *Bergk*. p.6-7.

7 SAFO, *Bergk*. 101. Véase WALTER, p.23.

8 TIRTEO, *l.c.*, "Exhortación a la valentía".

Sin duda, los griegos diferencian ya su sentimiento de la belleza, como lo ha demostrado Walter. Hay, ya en Homero, la belleza para contemplar, que se vincula a lo resplandeciente, lo brillante, lo deslumbrador, lo vivo, lo claro, lo llameante, lo blanco, lo dorado, lo rubio, lo encarnado, etc. Hay la belleza de lo elevado: las nubes, el cielo, lo olímpico, y, en el sentido espiritual, lo altivo, lo digno, lo noble, etc. Hay la belleza de lo numeroso, lo grande, lo ancho, lo largo, lo profundo; hay la belleza de lo juvenil, lo suave (malthakos), lo floreciente (himeroeides), lo gracioso (charis), lo decorativo (kosmiotēs); hay, por otra parte, y en el campo de lo inquietante y lo imponente, la belleza de la fuerza y de lo inexorable: Thanatos, Eris, Ker, Gorgona, etcétera [9]. De la ausencia de análisis sistemáticos y de términos especiales en el terreno estético no se puede inferir la falta de sentimientos de este tipo, así como, en el terreno de los colores, tampoco podría deducirse de la mera carencia de nombres para cada uno de ellos.

La civilización que Homero pinta no sólo resplandece por la belleza plástica de sus palacios, armas y barcos; es también una civilización de danza y música. "L'épopée homérique résonne de chants et de danses. Voici des bergers souflant dans leur syrinx, voici le palais d'Eole ou la vie s'écoule heureuse au son des flutes, le manoir d'Ulysse ou les pretendants se délectent des chants de cithare, "Kitharin perikallea"; voici les guerriers qui entonnent le péan pour apaiser Apollon ou pour célébrer la victoire d'Achille sur Hector... et voici Achile qui pince la phormynx pour se distraire en jouissant, "terpomenon" [10]. No hay jamás unas bodas sin danzas acompañadas por la flauta y la lira... Cuando Demodoco adelanta el paso, "la flor de la juventud, la multitud de los campeones de la danza, avanza bailando y golpea con el pie el suelo de la plaza. Y Ulises queda absorto por el trenzado y los giros de los pasos, que su corazón admira con sorpresa" [11]. En otro lugar "son muchachos y muchachas que bailan con las manos asiendo las muñecas, avanzando una vez sin esfuerzo, con prolijo paso (todos juntos); otra vez moviéndose unos después de otros (en círculo). Una gran multitud llena de placer (terpomenoi) se agrega en círculo alrededor del gracioso coro (himeroënta choron)" [12].

9 WALTER, o.c., V "Die besonderen Formen des ästhetischen Urteils" p.38-97.
10 A. SEVERYNS, *Homère* I, 2.ª ed. 1944. Véanse también las referencias.
11 *Odisea* VIII 256-264.
12 *Iliada* XVIII 599s.

Con embeleso singular describe Homero al poeta y al orador: "Los dioses no distribuyen sus dones en la misma medida: la belleza, la prudencia, la elocuencia. Muchas veces un hombre no posee belleza (visible), pero un dios le ha obsequiado con la palabra, y todos se sienten halagados por el deleite de su presencia. Porque habla con dominio de sí mismo y dulce modestia; domina la asamblea popular, y, cuando pasa por la ciudad, se le mira como a un dios" [13]. "Sin embargo, más que cualquiera, el poeta ha recibido de un dios el talento de deleitar a la gente con sus cantos" [14]. "Demodoco, ¡amado de las musas entre todos los cantores! Al mismo tiempo le habían dado lo bueno y lo malo; le habían privado de la vista de los ojos, pero le habían dado la dulzura del canto" [15]. "¡Oh poeta!, es la musa quien inspira tus cantos, o tal vez el mismo Apolo; porque con suma belleza, "kata Kosmon", cantas los desastres de los aqueos; es como si estuviera presente y hubiera sabido todo de un testigo presencial" [16].

El texto es de singular importancia. La poesía era considerada, si no por el mismo Homero, sí por los antiguos griegos, como un don de la divinidad. También las demás artes se tomaban por dones divinos. Son Hefestos y Palas quienes han enseñado al hábil artista las múltiples destrezas gracias a las cuales el hombre crea obras deleitosas, "chariënta erga" [17].

El arte es un conocimiento razonado de lo que es conveniente y justo en una acción o en una mutación, pero en su inicio es de origen divino [18]. En el siglo V, Sófocles pondera el genio humano en el desarrollo del arte, que domina la tierra y los mares, una vez para bien, otra vez para mal; mas he aquí que, por desgracia, la posesión de las numerosas artes no garantiza la sabiduría, que es una y simple [19]. Entre el mito que recuerda Homero y la explicación humana, que en los sofistas llega a completo desarrollo, está la fábula de la lucha entre dioses y hombres por la posesión del arte y del fuego, lucha que hace posible todas las artes. Después de Prometeo llega la reconciliación. El arte es un poder cuyo origen proviene de los dioses, pero los hombres

13 *Od.* VIII 167. Los dones son al mismo tiempo "chariënta". Así dice también Hesíodo, *Theog.* 81s: "A quien honran las hijas de Zeus... y sobre quien posan sus miradas, ve el día de su nacimiento que una dulce rociada le moja la lengua; no hará fluir sino dulces palabras de su boca. Su lenguaje reconocerá pronto lo que conviene decir y aplacará las discordias más grandes."

14 *Od.* VIII 45.

15 Ib., 64s.

16 Ib., 488.

17 Ib., VI 232.

18 R. SCHAERER, *Epistemè et Technè* (Maçon 1930) p.4-11.

19 *Antigona* v.363, en el delicioso coro "hay muchas cosas grandiosas, pero ninguna es más pavorosa que el hombre..."

pueden desarrollarlo, basándose en la naturaleza divina, por el ejercicio humano (Píndaro). En sí es bueno, aunque los hombres pueden abusar de él; deber suyo es respetar el don y la voluntad de los dioses; y es su sino, incluso con la ayuda del arte, sentirse impotentes frente a la necesidad y el desamparo [20].

Los dioses que hacen posible la facultad poética y comunican el "arte" del poeta son Apolo y sus hijas. Su papel es doble; por una parte hacen "contemplar" con un ojo interno lo que el poeta canta, por otra parte plasman la visión misteriosa en melodías rítmicas maravillosamente dulces.

"Las musas, dice Hesíodo, revelan lo que es, lo que será y lo que era; y lo cantan con voces armoniosas, y por sus poesías fluyen dulcísimos sones, "audè hedeia"... Y cantando bailan con ligeros pies. Forman coros bellos y atractivos, "chorous kalous himeroëntas"; hacen deslizar suavemente sus pasos y sonar un maravilloso concierto" [21].

Hesíodo es el primero en distinguir claramente la forma musical del contenido visible. En términos poéticos describe, además, el goce estético de la música: "Cuando resuena su voz ligera, sonríe todo el palacio de su padre; cantando, las musas alegran el corazón de Zeus. En su pecho no anida otra preocupación ni otro afán que los de la belleza de su canto. Liberan a su alma de toda tristeza, y las diosas de la gracia, juntas con el dios del encanto, sitúanse en torno a ellas." Todos los poetas y músicos participan en el arte de las musas: "Porque gracias a las musas y a Apolo hay en la tierra cantores y citaristas. Bienaventurado aquel a quien las musas aman; de sus labios fluyen dulces sonidos. Cuando un hombre lleve luto en su pecho y su alma se seque de dolor, haga venir un cantor que sirva a las musas y cante las gestas de los héroes y de los dioses; el que estaba triste olvida su dolor y ya no se acuerda de su tristeza" [22].

El poeta debe a las musas la dulce "música" de su canción, pero también, y sobre todo, la clara "visión" de lo que canta; no se trata aquí de saber, sino de contemplar—hacer visible—. "Musas que habitáis los palacios olímpicos y que, como diosas, estáis presentes en todo lo que ocurre: vosotras lo veis todo, mientras que nosotros solamente oímos ese eco que llamamos gloria; enumeradme los reyes y los príncipes de los dánaos. Porque yo no sabría mencionarlos ni hacer visible su multitud si las musas no me los recordasen antes" [23]. En la poesía, empero, hay seriedad y juego; poesía es "ficción y verdad". Las mismas musas

20 SCHAERER, o.c., p.11.
21 HESÍODO, *Theog.* 38s y también el *Praeludium* 1-22.
22 Ib., v.51 y v.94s.
23 HOMERO, *Ilíada* II 484.

lo reconocen mientras "inspiran canciones divinas" a Hesíodo:

"Podemos contar muchas mentiras que parecen verdad; pero, cuando lo queremos, podemos también anunciar la verdad misma" [24].

Píndaro permanece fiel a la tradición cuando invoca a la musa: "Vosotras que lo sabéis todo, ¡oh musas virginales!... ¡Oh musas!, y también tú, ¡oh verdad!, alzad la mano... Comunicad vuestro oráculo, musas, y hacedme vuestro profeta... Que gracias a vuestra inspiración mi genio innato pueda difundir generosamente los cantos. Entona, ¡oh hija de Zeus!, la preciosa canción, que haré repetir por las voces y las liras" [25]. La musa asiste al poeta "cuando descubre una nueva melodía... Por una divina elección he sido predestinado para componer con todo el arte de mi genio una canción acompañada por las cítaras... El hado decidió la forma como mi mano habría de cultivar los campos de las cárites, las diosas de la gracia. Reparten con generosidad todo lo que encanta y deleita. Porque son fuerzas demoníacas las que dan valor y fortaleza a los hombres..., y también otorgan gracia a los cantos" [26]. "En lo más profundo del corazón hablan las musas y enseñan a los poetas cosas que los demás mortales no pueden hallar... Como estas cosas provienen de las musas, que las engendran como a hijas, los cantos poéticos embelesan a los hombres con su magia, "thelxan". Mucho más tiempo que los actos vive la palabra (que los canta). En lo hondo de nuestra alma es donde, gracias al favor de las cárites, encuentra nuestra lengua inspiración" [27].

En Píndaro se presenta una nueva distinción: junto a los cantos divinos están los humanos, demasiado humanos. La musa demoníaca es imitada por un arte humana. "Antes no se podía comprar a la musa ni ella sentía avidez de dinero...; sus dulces cantos, sus cantos halagadores, sus cantos arrulladores. no eran creados por avaricia" [28].

Según Píndaro, la acción de la musa se expresa en lo más íntimo del hombre, en el corazón, en la naturaleza innata recibida por el poeta de mano de los dioses. A esta acción, φυᾷ, parece contraponer él las técnicas, en cuanto dependen de la

24 * El texto original (*Teog.* v.27) emplea el verbo μυθήσασθαι, que De Bruyne traduce por "verkondigen", anunciar, siendo así que su correspondencia más exacta, lo mismo en la letra que en el espíritu, sería exponer la verdad velada bajo la forma de mitos. (*N. del traductor.*)

24 HESÍODO, *Theog.* v.27.

25 PÍNDARO, *Peans.* fr.6 (Delphois bis Pytho) v.50s; *Isthm.* 10,5: *Fragm.* inc. 32 (BUDÉ); *Nem.* 3,9.

26 *Isthm.* 3,6; *Peans.* fr.9 (Thebaiois) estr.2 v.33; *Isthm.* 9,25: *Fragm.* inc. 24 (BUDÉ).

27 *Peans.* 6; *Nem.* 4.1 (*thelxis* significa "encantamiento").

28 *Isthm.* 2,9.

intervención humana [29]. De manera científica, aislada del siempre renovado y repetido misterio de una gracia especial, esta contraposición será elaborada por los médicos en el tratado "sobre el régimen": "Los hombres no saben que el origen de todas las artes que practican está en la naturaleza (que los dioses han generado). Porque el entendimiento divino enseña a los artistas (por su técnica) a pintar su propia naturaleza (innata); de este modo ellos poseen conciencia de lo que hacen, pero no de lo que imitan" [30].

2. Belleza como armonía

El concepto *armonía* parece basarse en dos elementos; una composición, por la que las partes componentes están en proporción, y una medida fija en la determinación de las partes componentes.

El concepto *medida* es esencialmente griego; la falta de medida y equilibrio caracteriza al bárbaro [31]. La medida guarda relación con el límite; en general, los griegos no sienten sino aversión por lo ilimitado y lo desproporcionado; gustan de las unidades claramente delimitadas según la naturaleza de las cosas y las facultades de la conciencia.

Sin embargo, es en el orden moral donde el ideal de la medida se presenta de manera más clara. El gran pecado es el exceso, el exagerar, el traspasar los límites que los dioses nos han puesto. El "hybris" es culpable del "hypermoron", que trastorna y enturbia nuestro hado [32]. "El hombre debe siempre, dentro de su propia limitación, ponderar la medida de todas sus actitudes" [33]. Esta regla de Píndaro ya se encuentra, bajo diferentes formas, en Homero. "Métra phylassestai" (guardad la medida), advierte Hesíodo [34]. "No exagerar en nada" (mēden agan), canta *Theognis* [35]. El que respeta la medida, "metron", es "metrios".

Se peca contra la medida cuando se traspasan sus límites o no se los alcanza. La medida está entre el exceso y el defecto; en el justo medio, "mesotès", está el equilibrio.

La medida no supone composición de fuerzas contrarias. Empero, el concepto de *composición* se une tempranamente al concepto de *medida*. En Homero, la armonía es la relación que une

29 Schaerer, o.c., p.5.
30 Citado por Schaerer, o.c., p.20.
31 H. Kalchreuter, *Die Mesotés bei und vor Aristoteles* (Tübingen 1911) p.44-45.
32 *Od.* I 32.
33 Píndaro, *Pyth.* 2,34.
34 *Los trabajos y los días* 694.
35 *Bergk.* 219 335 401. Cf. Souilhé, *La notion platonicienne d'intermédiaire* (París 1919).

las diferentes partes de un todo compuesto [36]. Lógicamente, esto supone una mutua relación entre las partes. Naturalmente, para un griego había de originarse aquí la idea de la medida, porque cada parte tiene que "guardar medida" en el conjunto y no traspasar sus propios límites, en perjuicio del resto; de esta manera se realiza la medida dentro del mismo conjunto y nace la armonía.

La palabra *armonía* alcanza esta significación en el siglo v. Son curiosos unos fragmentos de Empédocles (483-423): "Así, los pintores hacen resaltar mejor los dibujos, en los cuadros dedicados a los dioses, gracias a los colores variados. Escogen pinturas multicolores, las mezclan de manera armoniosa, tomando de una algo más, de otra algo menos, y hacen de esta manera cuadros que se asemejan a todo cuanto existe" [37]. La armonía no supone tan sólo una mezcla, sino una mezcla en cierta medida. No sólo en el arte, sino también en la naturaleza, está el origen de formas bellas: "Bajo el dulce ímpetu del amor y de las ocho partes del amplio vaso de la tierra, recibí dos de manos del brillante Nestis y cuatro de Hefestos; así se formaron los blancos huesos, divinamente acordados por la armonía, que todo lo une." Es ella la que mezcla y une todo "en proporciones, unas veces más fuerte, otras más débilmente". Así, el poeta enumera, entre las fuerzas demoníacas que gobiernan nuestro mundo, los ectónicos y el clarividente Helíope, la sangrante discordia y la armonía, llena de humilde modestia; la fealdad y la belleza..., el divino silencio y la palabra" [38]. Merece señalarse la relación entre la belleza, la armonía y el amor. Se podría decir que la fuerza motriz más profunda que excita las inclinaciones a la unión y la mantiene en formas compuestas "es el amor, que se llama también alegría y Afrodita..., y que está emparentado con Caris, enemiga de la insoportable fatalidad" [39]. Del amor nace la armonía, que pesa y mide las partes componentes. Y así se origina la belleza en las creaciones de la naturaleza y del arte.

Antes de Empédocles, Heráclito (535-480) había señalado ya a la armonía como el punto del equilibrio existente en una tensión de fuerzas o movimientos opuestos. Armonioso es el arco en arco en plena tensión, con la cuerda completamente estirada; armonioso es el concierto, que nace de sonidos diversos y contrapuestos [40]. La armonía, afirma Heráclito—y aquí aparece un nuevo pensamiento—, no es tan sólo una relación entre dos par-

36 *Od.* 5 248 361, etc.
37 Fr.23, ἁρμονίῃ μείξαντε.
38 Fr.96 97 98 112.
39 Fr.116.
40 Fr.51 y fr.8.

tes, ni acorde entre dos elementos en una justa proporción, sino el concierto de dos movimientos opuestos entre sí. No hay belleza en lo estático, sino sólo en la tensión; no hay belleza en lo bello sin mezcla, sino solamente en la unidad de las contraposiciones. Aquí se relaciona la armonía con la música, "porque de los tonos contrapuestos, altos y bajos, es de donde nace la armonía más bella" [41]. Sin apartarse de la tradición, Eurípides se referirá a ella en relación con la poesía: "Tal vez por eso es por lo que las santas piérides y las nueve musas han sido puestas en la tierra por la rubia armonía" [42].

La armonía domina la "mezcla" de los colores imitadores, la contraposición de los sonidos, la dulzura de los versos. En todas partes, dice Filolao (c.450?), la armonía nace de la relación entre las oposiciones. La armonía es la unidad de diversas partes componentes y la confluencia (symphronesis) de sentimientos que se dirigen en direcciones opuestas" [43]. Pero aquí surge un nuevo supuesto, porque se puede considerar la armonía de manera cualitativa, como acorde entre dos colores o sonidos percibidos y gozados sensorialmente y realizado por el artista de manera empírica e intuitiva. Pero con Filolao, la armonía es determinada y calculada definitivamente de manera matemática.

Probablemente, Filolao recoge una tradición pitagórica anterior. Se puede afirmar con certeza que su valor se basa en la construcción del monocordio, una caja sonora con una cuerda y una cresta o puente movible. Gracias a este instrumento se hizo posible el cálculo de los tonos y la mediación de los intervalos. Con una longitud determinada x ó 1/1, la cuerda deja oír una tónica. Si se toma el doble de esta longitud, $1/1 + 1/1 = 2/1$, se oirá una octava. Si se añade a la unidad la mitad $1/1 + 1/2 = 3/2$, se oirá la quinta; si se añade un tercio $1/1 + 1/3 = 4/3$, se oirá la cuarta.

Los primeros intervalos sonoros se basan, pues, en la serie de los primeros números y de las primeras proporciones. La unidad, 1 ó 1/1, y el primer número, 2 ó 2/1, forman la *oposición* de lo simple y de lo compuesto. El primer número par, 2, y el primer número impar, 3, forman una nueva antítesis; 3 y 4 producen otras dos contrariedades. Se realiza así una de las condiciones de la armonía, es decir, la *pluriformidad*. Pero de manera clara y matemática, las oposiciones se reducen a la unidad, ya que cada término supera al anterior en la misma medida en que

41 *Eth. Eud.* VII 1.1235.
42 *Medea* v.834.
43 NICÓM., *Arithm.* II 19; JÁMBL., ed. Pistelli, p.13.

el mismo es superado por el siguiente: 1 = 2 — 1 = 3 — 2 = 4 — — 3. Gracias al *mesotes*, o sea, el término medio, los términos *opuestos*, según Platón, se unen en una proporción armoniosa [44].

Hasta aquí, probablemente, el primer principio de la concepción matemática de la armonía.

Al lado de la progresión aritmética (2 : 3 : 4) están las progresiones geométricas (2 : 4 : 8) y las armónicas (6 : 8 : 12). Filolao ve en el cubo, con sus doce lados, sus ocho ángulos y seis planos, la proyección física espacial de los cuatro sonidos fundamentales de la música: tono, 1/1; octava, 12/6 ó 2/1; quinta, 12/8 ó 3/2; cuarta, 8/6 ó 4/3. El mismo principio, que reduce dos duraciones distintas a una unidad, explica al mismo tiempo las primeras proporciones de la matemática, los primeros intervalos sonoros de la música, las primeras claras proporciones entre los planos de un cuerpo perfecto, *corpus perfectum* [45].

La aplicación de una misma medida al conjunto hace brotar de las partes esta proporción especial que se llama armonía, y de la cual nace la belleza del conjunto; por eso las partes del conjunto forman una "sym-metria". Número, armonía, simetría, van ya juntos en Pitágoras, si hemos de creer a Teofrasto; "porque, según Pitágoras, los principios de las formas son los números, en cuanto determinan las simetrías que llamamos armonías". Escritores posteriores deducen de esto que el microcosmos viviente está compuesto según los mismos armoniosos principios que el macrocosmos [46].

No siempre es fácil saber si en el siglo v hay que determinar la armonía de forma cualitativa o cuantitativa. Alcmeón (c.500) parece aceptar, según el sagrado número diez, una década de armonías típicas según la oposición, es decir, de lo limitado y lo ilimitado, lo impar y lo par, lo recto y lo curvo, lo cuadrado y lo oblongo, lo simple y lo múltiple, lo masculino y lo femenino, lo fijo y lo móvil, lo claro y lo oscuro, lo derecho y lo izquierdo, lo bueno y lo malo. Si la armonía no crea medida ni simetría algunas en las proporciones, sobre todo en lo ilimitado-múltiple-móvil, y no impone la ley única, coherente y exacta determinada, entonces todo se pierde en el caos y la fealdad [47].

De manera singular pónese aquí de relieve la necesidad de la

44 Entre otros, *Tim.* 32a,b.

45 NICÓM., *Arithm.* 26,2 p.135. Cf. DIELS, I p.238.

46 AECIO, I 3,8: τοὺς ἀριθμούς καὶ τὰς συμμετρίας τὰς ἐν τούτοις, ἃς καὶ ἁρμονίας καλεῖ. Para el segundo texto, SEXT. EMPÍR., *Adv. math.* IV y JÁMBL., *Theol. arithm.* 23: ὡς γάρ τὸν ὅλον κόσμον κατὰ ἁρμονίαν λέγουσιν διοικεῖσθαι, οὕτω καὶ τὸ ζῷον ψυχεῖσθαι.

47 ARIST., *Metaph.* I 5.986a.

armonía para la salud humana. Toda enfermedad es consecuencia de una desproporción en los elementos o humores, un exceso o una falta de alimento o de esfuerzo, una transgresión de los límites de lo caliente o lo frío, lo seco o lo húmedo. "Si se pudiese determinar, según la naturaleza de cada ser (y, por tanto, según los límites que esta naturaleza posee), la justa medida, "metron", del alimento, así como la proporción aritmética (arithmos symetros) del esfuerzo y del descanso, sin caer en ninguna exageración (hyperbolé), entonces se podría "determinar la salud con exactitud matemática (akribôs)" [48]. La finalidad de la medicina es determinar el justo punto de equilibrio, donde las oposiciones crean armonía. También en el tiempo, todo depende de saber el momento justo, "kairós". "Orden y simetría no son tan sólo bellos, sino también útiles; desorden y desarmonía son feos y nocivos" [49].

Como el principio de las actividades vitales y de la mezcla de los elementos es el alma, también se concibe a ésta como una armonía [50]. Ella crea la armonía en el cuerpo; en el orden psíquico, lleva a cabo la armonía entre los cuatro temperamentos principales (el flemático, el colérico, el melancólico y el sanguíneo); ante todo incúmbele la vigilancia que ha de salvar a la armonía contra el "hybris" de las pasiones y proteger de este modo la serenidad, la felicidad y la virtud. Sobre todo en Demócrito, que deja traslucir la influencia de los médicos, se pone muchas veces de manifiesto este último ideal: "La alegría de la felicidad es armonía, simetría, serenidad... El que traspasa la medida, "metrion", se expone al sufrimiento... En todo, la belleza es equilibrio e igualdad" [51]. "Pequeños placeres en el momento justo, "en kairô", son las mayores alegrías... Placer que llegue en momento inoportuno, no es agradable" [52].

Desde el hombre, el ideal de la armonía se extiende a la tierra e incluso al universo. En la tierra, las regiones y las estaciones en las que lo seco y lo húmedo, lo caliente y lo frío, alcanzan la justa armonía, son al mismo tiempo las más agradables, tranquilas, ricas, fructíferas y sanas. En el cielo también reina la armonía [53]. Sobre todo piensan los griegos en su aspecto musical, porque cuando los astros se mueven tienen que producir sonidos. Pero como la velocidad difiere de planeta a planeta, también los sonidos serán

48 *De reg.* Littré VI 470. Cf. J. SOUILHÉ, *La notion platonicienne d'intermédiaire*, etc. (París 1919) p.34.

49 Cf. SOUILHÉ, l.c., y DIELS, I p.284,2: ἡ μὲν τάξις καὶ συμμετρία καλὴ καὶ σύμφορος ἡ δὲ ἀταξία καὶ ἀσυμμετρία αἰσχρά τε καὶ ἀσύμφορος.

50 PHILOLAO ap. *Arist., De an.* I 4,407b y MACROB., *In somn. Scip.* I 44.

51 DIELS, *Vors.* p.383,44.

52 Ib., p.404,7.

53 Cf. SOUILHÉ, o.c., p.31 "Théorie des Climats".

diferentes. Sin embargo, la velocidad depende de la distancia que separa los astros de la tierra; cuando las distancias se rigen por las proporciones más simples que determinan los sonidos de la escala musical, entonces debe también sonar un concierto armónico en los movimientos celestes... Primeramente se creyó que las esferas más alejadas se movían más lentamente, y, por tanto, producían tonos más bajos, "como el profundo son del órgano celeste"; más tarde se llegó a otra concepción... [54]

Capítulo II

LA CRISIS DEL SIGLO V

1. Lo antiguo y lo nuevo

Tras la victoria sobre los persas y la conclusión del pacto de Delos, Atenas alcanzó su máximo esplendor allá por el año 450. La opulenta riqueza desarrolló allí el afán por el lujo y la abundancia. En lugar de la severa austeridad de los héroes de Maratón y Salamina, las nuevas generaciones se entregan a todos los refinamientos del placer. Las sobrias costumbres de antaño se vieron amenazadas por un blando afeminamiento. La rígida, aunque cautelosa, democracia de entonces se disuelve en una demagogia que especula con las pasiones de las masas, proporcionándole fiestas y juegos teatrales.

El individualismo abandona el culto de los ideales comunes. En vez de considerar al hombre dentro del inmenso conjunto de cosmos, se le ve como el centro del mundo. Mientras el pueblo permanece fiel a los dioses de los antepasados y a todos los ritos y costumbres, un escepticismo burlón crece de día en día con más audacia; unos se esconden en la mística sensual de los misterios de tipo oriental, otros en las meditaciones científicas de un monoteísmo que no era rigurosamente nacional. Antes uno se contentaba con lo estrictamente necesario, ahora se multiplica lo superfluo. Verdad es que permanece fiel a los ideales de clara lógica y perfección técnica; pero se admira cada vez más el virtuosismo por sí mismo, sea en las disputas sofísticas, sea en las realizaciones técnicas. ¿Adónde fueron la sencillez, la severidad, la nobleza, la fe y el amor por la ciudad?

Inevitablemente se desencadena el conflicto entre la generación antigua y la nueva.

54 J. Burnet, *Aurore de la Phil. grecque* (según el texto inglés) p.349.

¿Respeto por la rígida tradición o lucha por las ideas revolucionarias? Hesíodo había trasladado el ideal de la civilización al pasado lejano; tenemos al porvenir delante, dice Protágoras; los primeros hombres vivían en cuevas oscuras, casi como animales, sin las artes y las técnicas que ha producido la cultura. "Ya no canto canciones antiguas, puesto que las nuevas tienen más valor. Donde antes reinaba el (fiero) Kronos, reina ahora un joven, Zeus. ¡Afuera la musa antigua! La nueva poesía, ¡adelante!" [1] "Hay gentes, escribe el autor de un tratado hipocrático "sobre la técnica", que disfrutan desacreditando a las artes. Por lo que a mí respecta, creo que la aspiración natural y el trabajo propio de la inteligencia lograrán descubrir algo nuevo que hasta ahora estaba escondido" [2].

¿Qué es lo bello? ¿Lo estrictamente necesario o lo puramente deleitoso? Las reacciones estéticas del siglo V están relacionadas, naturalmente, con la evolución de las artes, las cuales, aunque técnicamente autónomas, van al paso del desarrollo de la civilización.

Una primera prueba de esto se puede encontrar en las letras. Ya en el siglo VII se manifiesta una contraposición entre las líricas "espartana" y "asiática"; aquí la belleza del deleite, allí la belleza del deber, la virtud y la conveniencia. Por una parte —cualquiear que sea su origen geográfico—, Terpandro, Alkman, Arquíloco, cantan el poder de los dioses y la excelencia del valor; por otra parte, Simónides, Mimnermo, la inmortal Safo, Alceo y Arión glorifican el amor y la melancolía. En el siglo VI, la oposición continúa con el legislador Solón y el moralista Theognis de Megara, por una parte, y Estesícoro, Ibico y, sobre todo, Anacreonte, por otra. En el siglo V, la crítica de Aristófanes nos permite seguir el conflicto entre los antiguos y los modernos, conflicto que se desarrolla alrededor de la tragedia. Este conflicto entre dos ideales estéticos y artísticos se plantea entre la música tradicional y la moderna, la democracia vieja y la nueva, la moral de los antepasados y las reglas de vida de los "sofistas", con quienes Aristófanes identifica al propio Sócrates [3].

Sófocles sabe permanecer en el justo medio entre la heroica grandeza de Esquilo y la delicadeza femenina de Eurípides. Esquilo presenta héroes con caracteres férreos, sin miedo ante su responsabilidad pública; almas "blindadas con siete pieles de bueyes", guerreros para quienes lanzas y yelmos forman su equi-

1 TIMOTHEUS, *Anthol. lyr.*, Hiller-Crusius, p.256 fr.12.

2 Περὶ τέχνης, ed. Littré, VI p.2.

3 Para la contraposición Esquilo-Eurípides véase las *Ranas;* para Sócrates, las *Nubes.*

po normal. Los grandes poetas de antaño, dice el mismo Esquilo, son Orfeo, que infunde respeto ante los misterios y un horror divino ante el homicidio; Museo, que explica los oráculos; Hesíodo, que canta el trabajo diligente de la agricultura, y el divino Homero, que enseña las severas virtudes guerreras. El gran trágico quiere seguir su ejemplo. No pintará el amor pecaminoso de Estenobea y Fedra, ni presentará, como Eurípides, en cada mujer a Afrodita bajo todas sus formas; un poeta que se respete a sí mismo y a su pueblo, no lleva a escena lo deshonesto, sino que trata más bien de esconderlo. No es su tarea halagar, con Eurípides, a los holgazanes, cobardes, embusteros, charlatanes y truhanes con los lamentos de sus personajes demasiado humanos, sus quisquillosas críticas de la vieja costumbre ni sus razonamientos sofísticos sobre el bien y el mal.

Lo exterior, enseña Esquilo, debe corresponder a los altos pensamientos y sentimientos del alma. Y por esto es sumamente importante que los héroes actúen ataviados con hermosas armaduras dignas de admiración y que hablen un lenguaje de semidioses. Eurípides ha representado a príncipes y héroes en harapos y les hace quejarse y lamentarse con palabras y ritmos, con movimientos y actitudes que recuerdan a Friné la cortesana.

El coro, en el cual Aristófanes quiere conceder decididamente la palabra al pueblo sano de Atenas, prefiere a Esquilo antes que a Eurípides.

El pueblo quiere al viejo poeta aunque mueva los ojos como un toro, aunque agite las crines y frunza las cejas; él trae palabras como montañas o como yelmos estremecedores; construye sus poesías como un arquitecto; con un rugido mugiente prorrumpe en agitados versos, trabados como las costillas de una nave. Héroes fieros, soberbio lenguaje, palabras imponentes. ¡Qué diferencia con la gracia blanda y la hermosura pulida de Eurípides!; en las obras de éste figuran personas varias y diversas, cada una con su carácter, sus gestos, su vida interior, con un lenguaje bello como una obra plástica, llena de líneas y ángulos armoniosos. Pero ¡cuán alejado de los ideales de sobriedad, severidad, dominio de sí propio y valor que persiguieron los antiguos! Eurípides enlaza versos sin peso; se deleita en matizaciones sutiles; enseña a razonar sobre lo bueno y hace descubrir lo malo por conjeturas; insinúa cómo se ama y cómo se engaña en el amor...

También en el terreno de la música es claro el cambio en el gusto; se desea más diversidad, novedad y virtuosismo. Se quiere dar de lado la sujeción al texto para introducir música pura y disfrutar sonidos puros por el mero deleite. Se prefieren cada vez

más, frente a las melodías severas y ritmos lentos del tipo dórico, las melodías excitantes en tonos altos y los ritmos en tresillo de estilo asiático.

El cambio en el gusto se nota primeramente en la elección de los instrumentos. A los antiguos les bastaban cuatro cuerdas, sea en la lira, con su pequeña caja de resonancia de forma arqueada; sea en la cítara, más sonora y aguda, con una caja de resonancia mayor y plana; ahora se admira la magadis con veinte cuerdas y además el phormynx, el barbitos, el pectis, el sambyx, el trígono y el heptágono. Al aulós o flauta más antigua, que tenía de tres a siete agujeros para los dedos, se prefiere ahora la siringa o flauta de Pan, de la cual, añadiéndole un fuelle o gaita, nacerá el órgano de viento.

Ciertamente se conocían ya de antes, procedentes de las danzas primitivas, cantos dionisíacos, eróticos, a veces decididamente obscenos, y, junto a ellos, cabriolas raras y cómicas, o quejas tristes y melancólicas. Pero para la educación y las fiestas públicas solemnes se prefiere una música llena de sobriedad, majestad, medida y equilibrio. Para ella bastaban intervalos claramente diferenciados como los de octava, de cuarta y de quinta.

Ahora se introducen intervalos nunca oídos y se va estragando el gusto con los concursos y competiciones públicas, en los que se da preferencia a las melodías eróticas, lánguidas o excitantes.

Antes se contentaban con unos pocos modos musicales, mediante los cuales se podían expresar sentimientos sencillos. Por ejemplo, en la lira y la cítara se mantenían las dos cuerdas exteriores muy tensas, mientras que las cuerdas interiores quedaban más sueltas, lo cual permitía la sucesión de sonidos—separados bien por tonos enteros, bien por semitonos o cuartos de tono y hasta intervalos indeterminables—. Naturalmente, se observaba fielmente la estructura de una sola forma o modo musical y de un solo tipo de modulación una vez escogidos éstos. Ahora se compone cada vez en modos musicales más diversos; mientras que los antiguos conocían tan sólo tres modos fundamentales, en el siglo III se mencionan hasta trece. Se desprecia la ley de la unidad; en las mismas piezas se mezclan las "armonías" y los ritmos, mientras se varía también el movimiento.

Parece que, en la música más antigua, la melodía estaba íntimamente ligada con el texto del canto, es decir, con el metro de las palabras (sílabas largas y breves), con la entonación de las palabras (alta o baja) y con su ritmo (sonidos acentuados y átonos). Al final del siglo V, la danza, el canto y la música instrumental se separan—con gran disgusto de Platón—. Timoteo

de Mileto introduce las orquestas y los conciertos sin coros, mientras que, por otra parte, se introduce en el canto la vocalización y la multiplicación de muchas notas en una sola sílaba. Los concursos para virtuosos profesionales van teniendo más y más éxito; ya no se canta sólo para expresar y despertar emociones religiosas, místicas, guerreras y nacionales, sino por el mero placer, sin más.

Sólo dentro de este marco es posible comprender la teoría y la estética de la música del siglo v.

Este siglo marca también una crisis en la historia de las artes plásticas.

Antes del 500, la escultura, por ejemplo, es enteramente arcaica, frontal, poco expresiva o convencionalmente sonriente, fría, rígida, hierática; sin anatomía de los músculos o matización del modelado, está determinada por gruesos contornos y grandes superficies. Después del 400 se pasa al arte refinado de Praxiteles, Lysipo y Escopas, esbelta y flexible, suave de pelo y suelta de postura, libre en todos los miembros, moviéndose en varias direcciones del espacio, suavemente modelada hasta los puntos más insignificantes, elaborada con virtuosismo hasta los últimos detalles y tránsitos de la profundidad de los planos y de las ondulaciones, de luz y oscuridad. En la pintura hay una evolución paralela, desde los frescos pictográficos con sus colores planos, que probablemente representan figuras de perfil sin perspectiva espacial, hasta las pinturas de Apeles y sus contemporáneos, en quienes el relieve, la perspectiva y el claroscuro logran la expresión más varia.

Tal vez las artes plásticas, al principio del siglo v, representan a la gente tal como se "cree" que "son", en sus formas inalterables, esenciales, típicas; al final se nota el progreso hacia la realización del ideal de Lisipo: la representación de la figura humana, tal como la "observamos" en su individualidad variable, presentándose "apareciendo" en un momento dado. ¿Hay que suponer que el teatro antiguo se contentaba con bastidores y decorados puramente esquemáticos e indicativos, como el teatro moderno, mientras que con Agatarco de Samos y Apolodoro, gracias al progreso de la perspectiva lineal y aérea en bastidores planos, calculados para producir un efecto ilusorio, se representa a columnas, rocas y árboles en sus contornos y volumen?

No es tarea nuestra analizar el refinamiento de la técnica y el virtuosismo de los pintores, escultores y arquitectos. Como cuadro para la estética bástenos recordar la evolución que va de lo estático a lo dinámico; de la estructura esencial, a lo individualmente cambiante; del ser permanente, a la apariencia fu-

gaz; del sereno dominio de sí mismo de Olimpia y Egina, a lo patético y lo voluptuoso; de lo ideal-divino, a lo humano en todas sus formas delicadas o bastas, nobles o vulgares. Al lado del arte viril del dios, del héroe, del atleta, se desarrolla un arte de la mujer; primero, regiamente vestida; luego, poco a poco, desnuda desde los hombros hasta las caderas, y, por fin, representada en toda su desnudez sensual.

Mientras que, en la primera parte del siglo, la mujer es "elevada" hacia lo masculino, en la segunda parte se inicia una tendencia a "afeminar" lo masculino.

El arte pierde su carácter severamente religioso y se convierte en un objeto humano de puro deleite tanto por su contenido como por su forma. En vez de servir a la comunidad objetiva, lisonjea al gusto individual del público, trabaja más y más para príncipes y ricos, se ocupa más de la semejanza y del retrato que del símbolo general, abandona el ideal universal por la multiforme realidad.

Y todavía hay otras características. Lo asimétrico disipa la simetría frontal. De la majestuosa verticalidad de la figura de pie se pasa a la sentada o yacente. La impasibilidad del alma se reemplaza por pasiones fuertes y tiernas. Se abandona la rígida compostura por el "dejarse ir". Los mantos pesados y gruesos se sustituyen por ropas transparentes, etc. A pesar de esto, el arte sigue siendo griego, técnicamente perfecto, lógicamente inclinado hacia lo esencial, desconfiado frente a las fantasías de la quimera, de la imaginación o del sueño; un arte que rehuye toda exageración, respetuoso en la adaptación de los medios a la finalidad, abierto a la claridad y la simplicidad en el ordenamiento, sensible a la medida y al equilibrio, y buscando en todo—es decir, en la elección del material, en el tamaño de las obras, hasta en la línea del hombre—el justo medio [4].

2. La estética musical primitiva

Mientras que el poder de la música primitiva, más rítmica que melódica, se atribuía a fuerzas misteriosas, capaces de hechizar a los animales, serpientes y osos, calmar a locos y enfermos, halagar el alma de los hombres normales, excitar la pasión así hacia el desprecio de la muerte como hacia los éxtasis místicos —lo que justificaba plenamente la atribución del origen divino de la música a Febo, Palas, Dionisos—, se llegó en el siglo VI a

[4] Para las artes plásticas véase, entre otras, las obras de W. Deonna. Como introducción a los últimos estudios, De Ridder et Deonna, *L'art en Grèce* (París).

una explicación racional no sólo de la estructura, sino también de la acción psicológica de la música [5].

Aquí como en otros terrenos, la música espontánea e impremeditada se adelanta a la conciencia reflexiva y científica. Antes de toda explicación científica de la melodía y del ritmo, los músicos crearon ritmo y melodía, y los oyentes gozaron de las caricias de la música. La teoría vino después de la práctica y no coincidió inmediatamente con ella.

A Pitágoras no se le atribuía solamente la explicación matemática de la armonía, sino también el hecho de calmar a un joven iracundo cambiando la tonalidad y el ritmo de la música que tocaba para él. Así, la acción de la música en el carácter (ethos) y en la emoción del alma (pathos) parece ser reconocida, poniéndose al propio tiempo los cimientos de la doctrina de la catarsis.

En el principio del siglo v se produce una separación en las teorías musicales. Unos—¿los jóvenes?—fueron arrastrados por una embriaguez matemática y se entregaron a la música matemática. Otros—¿los mayores?—seguían partiendo de la observación de la música existente y construían, a base de percepción (aisthesis), una ciencia empírica. De la comparación (syncrisis) de las distintas danzas, cantos, sentimientos expresados y animados, deducían teorías y determinaciones. En vez de un sistema intelectual que determina *a priori* los justos intervalos y reduce todos los sonidos, armonías y melodías a una *unidad*, se construye de esta manera un sistema *pluralístico*, en que la psicología *empírica* de las percepciones juega un papel preponderante.

No es fácil reconstruir la doctrina más antigua de los "canonistas". Antes del 500 se había descubierto la estructura matemática de los intervalos más simples y probablemente se había establecido también la armonía en la construcción de las esferas y del cuerpo. Parece que Lasos, uno de los maestros de la escuela musical de Atenas, conocía los intervalos entre lo tónica y la quinta, la cuarta y la octava. Alrededor del 400 aparece la música matemática bajo una forma desarrollada, ya que Arquitas no vacila en calcular de manera matemática incluso los modos. Luego explica el sonido por la velocidad del movimiento, y, en cuanto al acorde, subraya la unidad mate-

5 Para la música se encontrará un excelente resumen, con referencias de textos y bibliografía, en R. SCHAFKE. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* (Berlín 1934). La mayoría de los problemas están tratados de manera muy científica por A. JANSSENS, De *Muziekpsycholoog Damoon van Oa*: "Tijdschrift voor Phil." (1941) 3 y 4.

mática a que hay que reducir dos números de sonidos diferentes. Por fin distingue entre las proporciones teóricamente posibles, las musicalmente utilizables (emmeles) y las otras (ekmeles). Por consiguiente, entre Lasos y Arquitas, Filolao y otros, deben de haber extendido la doctrina de las proporciones musicales y comparado la música con la danza y la poesía.

Hay que suponer que los antiguos, abstrayendo, llegaron a toda clase de distinciones, y así vieron la necesidad de formular definiciones exactas. Bajo la influencia de los hechos descubrieron sucesivamente la distinción entre la danza, la poesía y el canto, entre canto humano y acompañamiento instrumental, entre melodía y ritmo. Por otra parte, encontraron analogías y hasta rasgos comunes entre el "logos" del poema y el "melos" de la música, entre la "syllaba" musical, que "junta" dos sonidos en una armonía, y la sílaba verbal, entre el "phtongos" y la letra. Mientras que la voz que habla se mueve ininterrumpidamente (syneches) sobre alturas de tono que no son claramente definibles y en un espacio de tono indeterminado, la voz cantante (enodon) se basa en sonidos fraccionados, que aparecen en claras y definibles distancias unos de otros.

Estas distancias, que serán formuladas matemáticamente por medio del monocordio, forman la base de la teoría matemática [6]. Aquí se encuentra la base científica para la música.

El instrumento de cuerda perfecto concebíase como constituido por dos tetracordios, separados por un tono entero aproximadamente, la nota más baja del tetracordio más alto es la quinta de la nota más baja del tetracordio más bajo. Entre esta quinta 3/2 y la nota más alta del tetracordio más bajo, es decir, la cuarta 4/3, la distancia es de 9/8. Se dan nombres a las cuerdas del tetracordio doble del tipo dórico; la cuerda más baja (que produce el tono más alto) se llama el netè; luego vienen la cuerda siguiente (pranetè), la tercera (tritè), la cuarta (paramesè), la central (mesè), la cuerda que se toca con el índice (lichanos), la penúltima cuerda (parhypatè) y la más alta (hypatè). Desde la hypatè hasta la mesè hay un tetracordio; de la mesè hasta la netè hay un pentacordio. Ambas forman el diapasón.

Pero no hay ciencia sin sistematización. Originariamente, los instrumentos se clasificaban según la longitud de las cuerdas (y, debido a esto, por la altura de los intervalos de tono), así como por la sucesión de los intervalos entre tonos. Había liras dóricas, frigias, lídicas, jónicas, eólicas y cada músico tocaba en su propio instrumento sus propias melodías, con ritmos, armo-

[6] Cf. supra p.11.

nías y sentimientos que le eran propios. Los "canonistas" comparaban teóricamene estas armonías con ayuda de los nombres de las cuerdas y de los signos del tono; diseñaban una serie, lógicamente decreciente, de alturas de tono características de cada melodía; presentaban todos los tetracordios como series de tono de un tipo, consistentes en dos tonos y un medio tono; distinguían los antiguos instrumentos y las armonías según el lugar del semitono en la serie. En el "modus" majestuoso, dórico, el semitono se coloca entre el cuarto y el tercer tono; en el "modus" más alto, cálido o frigio, entre el tercero y el segundo; en la "armonía" más alta, blanda, femenina, lídica, entre el segundo y el primero. Basándose en el valor atribuido al semitono, que puede ser disminuido hasta un cuarto o un tercio de tono y hasta a un intervalo más corto aún, se distinguen los "modos" en que se modulaban las "tonalidades".

Entre otros, A. J. Janssens expresa de manera acertada la distinción. "En la época de Aristóxeno se llega a diferenciar los conceptos de tonalidad y modo.

Las *tonalidades*, bastantes numerosas, se distinguen por el orden en que se estructuran distancias de tono de distinta longitud; los *modos*, en número de tres, según la determinada *cantidad* de distancias más largas y más cortas. Por tanto, cada tonalidad puede estar en uno de estos modos, y una estructura de tono de tal manera determinada puede ser ejecutada a cualquier *altura*, es decir, una cualquier *tonalidad*" [7].

La sistematización prosiguió en dirección hacia la unidad de la música y de la matemática, ambas basadas en la aritmética. Como fundamento sirve aquí la proyección de los sonidos de la escala musical en las distintas longitudes del monocordio; el "tonos", que separa dos sonidos, responde a un "topos" entre dos longitudes. Se aspiraba a una representación de los sonidos en líneas y figuras. Los resultados de la comparación se representaban en diagramas, que, al parecer, fueron sustituyendo poco a poco, entre los músicos, la expresión en números.

Pero hay más; el cuerpo perfecto es, como ya queda dicho, el cubo, que siempre vuelve a la misma base firme, y simboliza la serenidad imperturbable en todos los casos. El cubo tiene doce aristas, ocho ángulos y seis planos, y aritméticamente responde a $3 \times 3 \times 3 = 27$. Con admiración entusiasta, los canonistas, tal vez Filolao, observan que los intervalos básicos de la música responden exactamente a los números y proporciones del cubo; la octava es 12/6 ó 2/1; la quinta es 12/8 ó 3/2; la cuarta, 8/6 ó 4/3. Pero el tono entero 9/8 es igual a 243/216,

[7] A. JANSSENS, a.c., p.560.

es decir, a 27 (243 — 216 = 27). Así hay que considerar al cuerpo perfecto en el espacio, esto es, el cubo como la proyección espacial del *corpus* perfecto en la música, o sea el sistema de los intervalos básicos [8].

El cubo 27 se reduce al primer número impar, 3, que, a su vez, se reduce a la unidad, 1. Así el cuerpo musical reduce los primeros intervalos a la unidad del tono entero.

Filolao y sus contemporáneos avanzan aún más y desarrollan la doctrina del sagrado número cuatro o tetractys. Existe la serie de los primeros números, 1 + 2 + 3 + 4; de los números puramente pares, 1 + 2 + 4 + 8 (multiplicación por 2), y la de los números puramente impares, 1 + 3 + 9 + 27 (multiplicación por 3).

El primer tetractys supera al segundo, porque tres es el primer número "perfecto", porque tiene principio, medio y fin y enlaza el principio con el final gracias a la unidad. Por esto el cubo impar 27 es más perfecto que el cubo par 8; es el número del volumen perfecto, que vuelve a la unidad. Es al mismo tiempo la síntesis de todas las proporciones básicas, no sólo de las mónicas (6 : 8 : 12)—como hemos visto—, sino también de las aritméticas (2 : 3 : 4) y de las geométricas (2 : 4 : 8).

Por extraño que parezca, hay una psicología paralela a estas especulaciones matemáticas. Probablemente, Filolao encuentra una relación entre la "unidad" del alma en sus facultades y la "armonía" de su estructura. De esta manera puede explicar "científicamente", según una analogía matemática, la acción psicológica de (la armonía matemática en) la música objetiva en (la armonía matemática de) la vida subjetiva del alma [9].

Mientras tanto, se desarrolla la escuela musical de Atenas sobre bases empíricas. Alrededor del 500 reina Pitocleides, un maestro en la música sublime [10] y un esteta que considera la emoción provocada por la música como un goce anticipado de la otra vida [11]. En la misma época viven Agatocles y Lasos; experimentan probablemente su influencia Pericles, Píndaro, Esquilo y Lamprocles, quien, a su vez, será el maestro de Sófocles y de Damón.

Lo más importante para esta escuela es la sensación auditiva, la acción formal y expresiva de los instrumentos, el carácter

8 Supra p.11. Sobre Filolao, SCHAEFKE, o.c., p.19 y 22ss.

9 El alma es una armonía, supra p.13. El mundo y los seres vivientes están ambos compuestos según la armonía, supra p.13s.

10 A. JANSSENS, a.c., p.516. "Schol. Alk." I 118c; PLUT., *De mus.* 20,4.

11 A. DELATTE, *La musique au tombeau*: "Rev. Arch." (1913) p.318-332.

del material. Con o sin cálculos y justificación matemáticos, se "oye" la diferencia entre las distancias de tono armoniosas y las disonantes. Cuanto más claro sea el intervalo, más agradable resulta. Las distancias más pequeñas, claramente perceptibles y mencionables, son los cuartos de tono un tono entero, pues equivale a cuatro unidades, sin que se vea la necesidad de determinarlas matemáticamente. El oído mide, asimismo, los intervalos más grandes y se considera la unidad tantas veces presente cuantas diferencias de tono sucesivas sean claramente percibidas por el oído. Cuando la sucesión se basa en cuartos de tono, se habla de modo enarmónico; si la diferencia de tono es mayor—por ejemplo, un medio tono—, el modo se llama diatónico; si la diferencia es más pequeña y apenas mencionable el modo es cromático.

Si hemos de creer a Aristófanes, fue Damón quien extendió la doctrina del metro, los ritmos y los versos [12]. Con razón se puede suponer que de esta forma ha investigado en la música cada una de las tres partes componentes: la sucesión de las sílabas, propio del verso (métrica); la sucesión de las alturas de tono en el canto y en la música instrumental (armónicas), y la sucesión de los compases (baseis), que, gracias al rítmico golpear del pie, se oye no sólo al tocar la flauta y al cantar, sino también al danzar (rhytmica).

La doctrina del ritmo (que nace de manera consciente y científica después de la doctrina de la armonía en el "melos") es la que debe haber impresionado más a los contemporáneos, ya que no sólo Aristófanes, sino también Platón, la mencionan [13], y por cierto de forma no muy clara, si tomamos en cuenta las muchas expresiones de reserva que emplea Platón: "Damón no ha sido muy claro, οἱ σαφῶς... si le comprendo bien..., si no me equivoco... Pero no sé exactamente cómo es esto..., y, si se quiere saber más de ello, lo mejor es dejarlo a Damón." A nuestro parecer, Damón ha distinguido el ritmo de la melodía y lo ha fijado en la poesía, la música y la danza. Pero no ha sabido obtener una definición satisfactoria, y ha determinado el ritmo solamente por sus propiedades accidentales e inherentes, pero no por su esencia. El ritmo se basa en ciertas características del compás (basis), sea de los bailarines, sea de los músicos, que por medio del golpear del pie indican la medida. Las unidades de movimiento, que se llaman compases, vuelven con regularidad (agogé) en determinadas "formas". Consisten en sonidos y silencios, compases largos o cortos, sucesiones len-

12 Las *Nubes* 636-651.
13 *Rep.* 400a.

tas o rápidas (tachy kai brady, dice Platón), que se funden en acordes u homologías. El ritmo que caracteriza la marcha militar (enhoplios rhythmos) es distinto del metro del verso, ya que no se basa necesariamente en palabras. Términos como *dáctilo* o *espondeo*, por tanto, no tienen exactamente la misma significación en ambos casos.

El ritmo de una marcha militar, recia y viril, difiere de un ritmo de danza saltarina; aquí dominan los compases cortos en movimiento rápido, allí los compases largos en movimiento lento. Damón trata de clasificar los diferentes ritmos de la música existente, como se había hecho con las armonías básicas. Comprueba que con cada ritmo está unido cierto estado de ánimo y una acción psicológica. Después de hablar de Damón, Platón dice que "algunos ritmos convienen a las pasiones bajas, arrebatadas e insensatas, mientras que otros expresan sentimientos de ánimo contrarios". Entre el apasionado ritmo yástico y el cadencioso, lento y triste, mixolídico, el ritmo dórico guarda el justo medio.

Así se llega a una concepción preplatónica y hasta presocrática de la relación entre los modos y las clases [14]. Todas las "armonías" y todos los "ritmos" tienen una estructura común que es genérica; pero según los grupos se diferencian específicamente en varias clases. Si se acepta, por otra parte, el hecho (acéptese o no la necesidad matemática) de la influencia ejercida "en el" alma por "la" música y si se reconoce que, según el principio de Empédocles de que lo homogéneo, por su naturaleza, busca y conoce lo homogéneo, entonces es preciso sostener que existe una relación entre la estructura específica de la melodía y del ritmo y una impresión específica en el alma, es decir, un cambio específico en su estado de ánimo. La música es, pues, una "psychagogia" [15].

Platón dice expresamente (*Rep.* 424c) que, según Damón, un cambio profundo (en las armonías y ritmos) de la música origina serias consecuencias (no sólo para los estados de ánimo del individuo), sino también para la vida moral y política de la sociedad". En el *Areopagitikos*, Damón se lanza de lleno a la lucha entablada entre los antiguos y los modernos. "El *Areopagitikos* es una apología en la cual Damón defiende la tradición de la escuela de música y el antiguo estilo"... [16] "Rompe con el liberalismo artístico de Pericles... y brinda abundante material a los cómicos en su crítica de las innovaciones técnicas y del

14 JANSSENS, a.c., p.699.
15 A.c., p.540.
16 A.c., p.649.654.

carácter corruptor de la nueva música" [17] Especialmente en las *Nubes* [18], Aristófanes alaba con Damón, o tal vez siguiendo su doctrina, el valor ético de la "archaia paideia", la sencillez y la seriedad del antiguo programa de estudios musicales, la música de cítara tal y como los antecesores la transmitieron. "Si entonces alguno hubiese dado a su voz las modulaciones afeminadas que ahora se pueden oír cantadas por los discípulos de Frinis, seguramente le hubieran tratado como a un enemigo de las masas... ¡Volvamos al estilo antiguo... y a la formación que se daba a los hombres de Maratón!" [19]

El eco de la doctrina de Damón se encuentra en un elogio escrito en el papiro de Hibeh [20]. Data éste, a más tardar, de la época de Isócrates. El objeto del autor es la explicación de las obras musicales que se escuchan. Se opone al conocimiento irreflexivo del aficionado y a la simple posesión de una técnica de virtuoso. Tampoco parece ser un "canonista", independiente, por tanto, de las teorías matemáticas; quiere explicar científicamente los sentimientos partiendo de una experiencia psicológica obtenida teóricamente. Su objeto, por tanto, es investigar "científicamente" la influencia de la música; a este respecto, no llama la atención sobre el carácter del ritmo, sino sobre el "ethos" de la armonía. Distingue, en primer lugar, las melodías apolíneas y las dionisíacas, símbolo del primero son los laureles, los "daphnè" con que se coronaba a los vencedores en los juegos píticos de Apolo; símbolo del segundo es la yedra, el "kittos", que se daba en los concursos dionisíacos. Algunos cantos hacen al oyente virtuoso o sensato, justo o valiente; otros le hacen cobarde, vil, desenfrenado o inmoral. Los modos tienen, asimismo, una influencia psicológica; el reproche cromático, lo inarmónico, inspira sentimientos varoniles. —Todos estos hechos son explicados partiendo del principio de que la música es una imitación, es decir, una expresión directa de los movimientos del ánimo. Por esto es un medio de influencia de un alma sobre otra. La estética que se supone o defiende aquí es, pues, decididamente expresiva.

Quizá la teoría de la "catharsis" se relaciona con esto. La "catharsis", que restablece el equilibrio emotivo, y así protege la serenidad o la mesura, debe ser distinguida de la acción expresiva, que despierte determinada emoción (pathos) o estado

17 A.c., p.656.
18 A.c., p.657-658. Las *Nubes* (423) son *terminus ante quem* para el Areopagita.
19 V.966-971 y 984-986.
20 Acerca del papiro de Hibeh, a.c., p.557; ID., *De muziekaesthetische papyrus van Hibeh*: "Phil. St." 11939-1940) (texto y traducción). Cf. también SCHAEFKE, a.c., p.160.

de ánimo (ethos), así como de la caricia hedónica, que se puede gozar al lado de otras influencias. También la "catharsis" tiene relación con la belleza como armonía. Tal vez se presenta bajo doble forma.

Los antiguos pitagóricos restablecían el equilibrio por la producción de un estado de ánimo sereno que elimina una emoción vehemente. Pero con la misma facilidad harían desaparecer la serenidad por la tristeza o la violencia. En ambos casos, la música produciría una vuelta, es decir, una transición del uno al otro término de una oposición; al que se lamenta con excesiva tristeza, se le alegra; al que exulta con demasiado alegría, se le sosiega; la ira es aplacada; el miedo, convertido en audacia, etc.

La concepción aristotélica de la "catharsis" es distinta. La "armonía" del cuerpo, según los médicos, vese perturbada, entre otras cosas, por un "exceso" de secreción de los humores, y se restablece cuando el "exceso" es eliminado, sea por una purificación natural, sea artificial, en que el humor secretado no es destruido, sino reducido a una cantidad conveniente. Según este mecanismo, Aristóteles se propone restablecer el equilibrio psicológico de manera homeopática. Cierta persona ha acumulado en sí una cierta cantidad de la pasión del miedo. Sin embargo, no se presenta una ocasión en que pueda sentir miedo y desahogarse. Se produce en él desequilibrio psicológico y una impresión de malestar. Desde fuera, entre otras cosas por la tragedia, debe ser sometido a un proceso que le produzca miedo. Esto influye en su estado interno como un purgante. El sentimiento del miedo se desarrolla, el ánimo se libra del exceso de tensión emotiva y la persona vuelve a encontrar su equilibrio [21].

3. La poesía

Vista la unidad del poema, la melodía del ritmo, se puede suponer que la explicación o la crítica de Homero y Hesíodo en Atenas nació al mismo tiempo y en los mismos círculos de los cuales surgieron los maestros primitivos de la escuela musical. "Homero" formaba parte de su educación. No solamente se disfrutaba de su "música" y el deleite de sus imágenes y palabras, sino que buscaban en él ejemplos de elocuencia y de sabiduría de vida; más aún: reglas técnicas para la batalla, la caza, la navegación, la danza, el tejer, etc. Y además datos acerca de la vida de los dioses y la manera de obtener su

21 Luego se compara la doctrina de Aristóteles con la teoría de Platón.

gracia o de suscitar su ira. Heráclito y Jenófanes, seguidos por Heródoto, no tienen más que menosprecio por el culto de Homero, la importancia que se le atribuye en la educación y la seriedad con que se aceptan sus ideas sin sentido ni moral acerca de la religión.

Probablemente, los educadores toman en cuenta esta crítica, pero no abandonan la explicación e interpretación de Homero. Se defienden contra la acusación del puro deleite de la imaginación y de los sentidos y se libra del ciego culto de las letras en el terreno de la religión; la explicación alegórica les ofrece medios para esto. Por lo demás, siguen las reglas tal como se recuerdan en Protágoras, aunque siguen viviendo exegetas ingenuos como Ión: "Considero como una parte extremadamente importante de la cultura del espíritu poseer un conocimiento profundo de la poesía, ser capaz de comprender en los dichos de los poetas lo que se afirma con y sin razón, distinguir el conocimiento verdadero del falso y responder acerca de ello cuando se es interrogado al respecto" [22].

Sin embargo, la explicación de las poesías es imposible sin una explicación de las palabras, de las imágenes y de los metros del verso. Atribúyase o no el origen de la conciencia literaria a los sofistas, lo cierto es que en el siglo v se puede verificar la tesis de Svoboda: "Les Sophistes examinaient les poèmes avec leurs élèves au point de vue de la rhétorique, de la grammaire, de la morale et des sciences spéciales; ils jugeaient moins de l'ensemble que des détails" [23].

La discusión entre Esquilo y Eurípides en las *Ranas*, de Aristófanes, basta ya para demostrar que la crítica literaria del contenido y de la forma a fines del siglo v había llegado a un alto grado de perfección y muy probablemente había dado lugar a una "técnica madura". Esta técnica consistía de hecho en diferentes procedimientos y aptitudes especiales.

Había, en primer lugar, la semántica; la palabra es un "texto" para el objeto ¿Hay una relación natural entre la palabra y el ser de la cosa, de tal modo que la estructura de la palabra imite verdaderamente la estructura de la cosa, o se une el sonido a discreción, en cada pueblo, con el objeto? ¿Interpreta sólo la palabra directamente y en sentido propio los conceptos y sentimientos? ¿Cuáles son, en tal caso, las distinciones necesarias en la matización de las palabras afines? ¿O es que también la palabra indirectamente y de una manera figurativa es capaz

22 *Protág.* 338d 339a.

23 K. Svoboda, *L'Estétique d'Aristote* (Brünn 1927) p 170.

de expresar el pensamiento gracias a la sugestión de una imagen comparativa?

La etimología, la semántica, la doctrina de los sinónimos y homónimos, son completadas por otras técnicas. Las palabras no sólo indican, sino que expresan el sentimiento del poeta y del orador. Pero ¿cómo se "encuentran" los pensamientos, cómo se desarrolla un pensamiento en todos sus matices, cómo se los complementa hasta los menores detalles? Corax y Tisias responden con la doctrina de los "topoi" o lugares comunes. Un mismo pensamiento se puede matizar por diferentes modos de expresión; por ejemplo, afirmativo o interrogativo. Más aún: el mismo pensamiento puede, en sí mismo, dar lugar a diferentes formas de pensamiento; de ahí la doctrina de las "schemata" o figuras, que Gorgias reúne y compila.

Se escucha con especial placer la palabra poética y todo discurso bien rimado. Gorgias subraya el carácter musical de la palabra; recuerda la métrica que de manera espontánea o con conciencia científica era ejercida por los poetas y llama a la poesía "un discurso regido por el metro", " λόγον ἔχοντα μέτρον (*Hel.* § 9).

Su discípulo Licimnio observa la diferencia entre las palabras bellas y feas, y demuestra que esta diferencia no sólo se basa en los sonidos, sino también en las imágenes plásticas que se asocian a ellos.

Mientras tanto, el orador persigue la música del poeta y en la prosa quiere igualar la elocuencia poética de Homero. ¿En qué medida, se pregunta Trasímaco, debe ser rítmica la prosa sin llegar a ser métrica? Sea o no bajo la influencia de Damón, él descubre la inmensa influencia del orador en los ánimos gracias a la melodía, al ritmo y al "tempo" de su discurso; ¿cuáles son, pues, los medios que tiene que emplear en todo caso para encender una u otra pasión en sus oyentes? Según Teofrasto, el mismo Trasímaco habría sido el primero en hablar del estilo mixto, es decir, de un estilo que, sobre todo en la elección de las palabras, guarda el justo medio entre el énfasis y la simplicidad [24]. Sabiendo, por otra parte, que, según el mismo Teofrasto, Antístenes habría hecho la distinción entre la expresión grandiosa y la humilde y el justo medio entre ambas (ἄδρον, μέσον, ἰσχνον), podemos suponer que, según el modelo de los modos tonales, también los estilos literarios (de manera formal y expresiva) se han acabado distinguiendo al final del siglo v.

Platón describirá de manera magistral la acción de la poesía.

[24] DION. DE HALIC., *Dem.* 3.

Contemplemos en primer lugar al oyente. Cuando oye cantar a los poetas y oradores el elogio de su ciudad, quédase inmóvil con el alma hechizada. De repente tiene la impresión de haberse hecho más grande, más elevado, más bello. El sentimiento de majestuosidad perdura en él durante tres días y apenas se acuerda de su propia limitación y el lugar en que vive; es como si estuviese ya en la isla de los bienaventurados... [25]

El actor posee una conciencia más fuerte todavía del desbordamiento del ánimo. Ión experimenta con clara inteligencia la división de su sentimiento en "emociones ficticias". "cuasi-emociones" y "emociones auténticas". "Cuando su alma, arrastrada por el entusiasmo, canta los hechos patéticos a que cree asistir físicamente, las lágrimas acuden a sus ojos; cuando la pasión de la poesía es terrible, se le ponen los pelos de punta y el corazón le da un salto en el pecho. Todos los sentimientos que experimenta el autor, los comunica a sus oyentes. Pero al mismo tiempo les observa de manera objetiva: cuando ellos lloran, él se ríe de su éxito para sus adentros; si ellos tuvieran que reír, entonces él tendría motivo para llorar" [26]. Lo importante, pues, para el actor es fingir sentimientos como si fuesen verdaderos y despertar en el público la ilusión de su propio dolor y miedo.

Platón compara expresamente la ilusión poética con el engaño plástico [27]. Gracias al arte, que es uno, el pintor representa las cosas más diversas, y de esta manera crea imitaciones, a las cuales se dan los mismos nombres que a la realidad (mimémata kaí homonyma). Desde lejos, como el teatro en el cual Apolodoro y Agatarco producen en lo plano la impresión del relieve, él crea en la inexperta juventud, gracias a sus dibujos, la ilusión de que produce verdaderas realidades. De la misma manera, el poeta vierte en el oído de los jóvenes, que aún están muy alejados de una visión crítica, bellas palabras que encantan al alma (goéteuein), y, gracias a la magia de las imágenes verbales, despiertan la idea de hacer ver y oír la misma verdad [28].

La fuente de esta psicología de la ilusión artística está en el sofista Gorgias. La palabra, dice Gorgias, es un poderoso gobernante que con un cuerpecito pequeño, incluso invisible, produce las obras más divinas [29]; así como, entre las medi-

25 *Menex.* 234c 235a.
26 *Ion* 535bc.
27 Textos y comentario en P. M. SCHUHL, *Platon et l'Art de son temps* (París 1933) p.33.
28 *Menex.* 234c.
29 Elogio de Elena, DIELS, Vors. 76B 11 § 8.

cinas, una mata y la otra cura, así una razón entristece el alma, mientras que otra la consuela; una tercera asusta; una cuarta le da valor, mientras otra simplemente convence [30].

Por medio de cantos animados, la palabra produce placeres extraordinarios y elimina todo dolor. Penetra hasta el alma y hace nacer una convicción que, llegando más allá de la inteligencia, anima toda la vida. Encanta el ánimo y le transforma por una fuerza mágica (goeteia). Doble es el mágico arte de la palabra, que, como la música emociona y lleva al alma los sentimientos más diversos, incluso opuestos (psychagogia). Hay un arte verbal, que lleva el alma al verdadero mal (psychés amartéma), y otro que solamente engaña la imaginación (doxés apatema) [31].

Gorgias, pues, parece introducir entre lo verdadero y lo falso lo "que parece verdadero". El arte no es una comunicación de lo verdadero; tampoco es una mentira; crea una ilusión, de la que son conscientes el artista y el que goza del arte, y que, por consiguiente, ni es moralmente buena ni moralmente mala. Si el placer se puede encontrar en la delectación por formas artísticas, es enfermizo—como lo afirman los rigoristas—; entonces no es una enfermedad que se padece, sino una enfermedad que se disfruta (noson hèdeian) [32].

De manera especial, Gorgias aplica este principio a la tragedia. Por otra parte, admira la fuerza fascinadora de los nuevos decorados; los pintores deleitan la mirada (terpein) cuando con diferentes manchas de pintura y determinadas formas componen un solo cuerpo, una sola figura en apariencia. La composición y la representación de las estatuas ofrecen, asimismo, un dulce espectáculo para la vista [33]. Aparte de la orquesta, por su parte, "la palabra es capaz de aplacar el miedo, de disolver la tristeza, de exaltar la alegría, de animar la compasión. (En la tragedia los oyentes se emocionan con estremecimientos de miedo y lágrimas de compasión. Pero la tristeza que sienten causa placer en su mismo dolor"[34]. Gorgias reconoce, pues, la existencia de los especiales sentimientos artísticos que se llaman mixtos.

Subraya el placer especial de la imaginación (sede de la opinión) y de sentirse regalado por la ilusión. "La tragedia proporciona a los violentos conflictos de los mitos y ficciones representadas un poder de hechizamiento (apatè) de tal naturaleza, que

30 Ib., § 8 y 9.
31 Ib., § 10.
32 Ib., § 18.
33 Ib., § 18.
34 Ib., § 8 y 9. Véase luego Platón.

el autor que logre crear la ilusión de la realidad y "engañar" al espectador es considerado en posesión de mayor capacidad artística que aquel que no "engaña", mientras que el espectador que (por la representación) se deja llevar al estado especial de "engañado" o encantado (artísticamente), es más sabio que el que no se entrega a la ilusión" [35].

Gorgias, en fin, es el primero que, a propósito de la tragedia, señala la existencia de la "Einfühlung", porque, por medio de sus discursos, nos hace sentir el éxito o el fracaso de los héroes en sus empresas como si fuesen cosa nuestra, y nuestros propios sus sentimientos personales, "idion ti pathèma" [36].

4. La belleza plástica

En el curso del siglo v van aumentando las alusiones a las obras del arte plástico.

Esquilo compara la inestabilidad del destino humano con el fresco que una esponja mojada borra; donde lucían hermosas figuras, un momento más tarde ya no queda nada [37]. El cuadro, dice Empédocles, tiene valor estético porque su gracia y su armonía deleitan la vista [38]. La "skiagraphia" (saludada como un maravilloso descubrimiento) despierta el interés de Anaxágoras, Gorgias y Demócrito [39] antes de suscitar repugnancia en Platón; varias veces hablará de la distinta impresión que causa un cuadro según la distancia; desde lejos parece un decorado compuesto según las relaciones entre luz y sombra, una unidad homogénea; al acercarse el espectador, todo se disuelve en manchas heterogéneas que no se parecen a nada real [40].

A nadie ha de extrañar que, desde el principio, los elementos de la pintura, como de las demás figuras visibles, se identifiquen con las formas y los colores (Empédocles, fr. 71 y Anaxágoras. fr. 4). De la combinación de estos elementos con el concepto de armonía nacerá el concepto de belleza: *una relación armónica de formas y colores* (adaptadas unas a otros).

También se plantea muy tempranamente la cuestión de la relación entre la pintura y la poesía. En los vasos se representan cuadros de la *Ilíada* y la *Odisea;* por otra parte, en sus versos

35 Diels, l.c., 76B 23. Cf. Plut., *De glor. Ath.* 5.

36 Ib., 76B II 9: ἐπ ἀλλοτρίων τ'... εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιον τι πάθημα ... ἔπαθεν ἡ ψυχή.

37 *Agam.* v.1328-1329.

38 Cf. supra p.10.

39 P. M. Schuhl, o.c., p.26s.

40 *Theait.* 208e; *Parm.* 465c; *Soph.* 334; *Nom.* II 663c.

descriptivos. Homero pinta la realidad. "La poesía, dice Simónides, es como un cuadro". Pero, si hemos de creer a Ed. Müller, Sófocles habría indicado ya la diferencia entre ambas artes. Cuando uno reprocha a Sófocles que cite un verso en que se habla de "purpúreas mejillas", éste contesta que al poeta le está permitido hablar de Eoo, "la de rosados dedos", y de Febo, "el de los aúreos rizos", porque en la poesía se acepta lo que no se permitiría a un pintor. El pintor presenta toda la realidad visual, el poeta se limita a un solo rasgo; la imagen pintada es firme y estable, la imagen poética, fugaz y variable. Una tiene contornos fijos, la otra vagos. (Una habla a la percepción, la otra a la imaginación.) [41]

También se habla de la belleza de las estatuas. Eurípides, que en *Hécuba* hace alusión al hecho de que el pintor escoge un punto desde el cual puede abarcar el cuadro, compara la belleza del pecho de Ifigenia con la belleza de una estatua de mármol; el arte retrata la belleza de la naturaleza [42].

Dentro del marco de nuestros conocimientos, creemos poder transcribir el famoso discurso de Pericles como sigue: "Nosotros, atenienses, amamos lo bello (philokaloumen) con gusto, y la sabiduría (philosophoumen) sin blandura." —Si la palabra *filosofía* es técnica, entonces también hay que explicar técnicamente la filocalía. La antítesis es aún más honda; porque "al esplendor (fácil objeto de disfrute) de las cabalgatas (como las panateneas y los juegos dionisíacos) se oponen "las empresas que exigen esfuerzo". En ambos se destacan los atenienses; a ambos dan su fuerza y sus riquezas: "Porque emplean los tesoros de la ciudad en creaciones grandiosas (ergou kairoi) antes que en discusiones vanas (logou kompoi)". Sin duda, Pericles piensa en los edificios públicos, no en las viviendas particulares, cuando, inmediatamente después de haber hablado de los juegos y concursos ocasionales (que tienen un carácter oficial), señala la gloria permanente de los "edificios y monumentos bellamente construidos (kataskeuais enprepesin), cuya hermosa vista (terpsis) ahuyenta de manera permanente la tristeza de los corazones" [43].

También en las casas particulares penetra el arte. ¡Cuán distinta explicación requiere Aristófanes cuando se dirige a un hombre simple invitado a un banquete por un rico!: "Tiende

41 E. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* (Breslau 1834) I p.19 con referencia a ATHEN., 13,604.

42 *Hec.* v.506. Cf. *Ión* 184; *Orest.* 1371; *Alk.* 348.

43 *Guerra del Peloponeso* II 38: ὧν καθ' ἡμέραν ἡ τέρψις τὸ λυπηρὸν ἐκπλήσσει, y también II 40. Véase supra la expresión en Homero, p.5. En Gorgias, véase supra p.31.

con elegancia tus miembros sobre las alfombras y alaba alguno de los vasos de bronce; mira (con admiración el adorno de) el techo y admira las cortinas finamente tejidas del vestíbulo" [44]. Cincuenta años más tarde, el lujo ha aumentado de manera abrumadora. En sus *Caracteres*, Teofrasto criticará la manía del coleccionista, que ya no se satisface con los productos del arte griego, sino que llena su casa con mil objetos "curiosa" agradables de contemplar; las alfombras orientales ocupan allí una parte importante. Y en otra parte se trata de "los vasos de Asia, ricamente adornados con piedras preciosas" (c. 5 y 25), por cuya causa el coleccionista prefiere los artesanos orientales a los griegos. Para la reflexión estética, las artes plásticas plantean, entre otras cosas, el problema de la belleza física como armonía. El tratado de Policleto "sobre las proporciones del cuerpo" parece tan importante a los contemporáneos, que toda la Antigüedad rendirá honor permanente al "canon".

El problema de las proporciones fue planteado probablemente de forma musical-matemática, pero en seguida se vinculó al ideal de la "charis" o gracia.

A Policleto no se le reprochan fallos matemáticos, sino un ideal harto masivo y rechoncho, que los escultores querrán enmendar inmediatamente [45]. Porque Eufranor persigue en la simetría la máxima esbeltez: "videtur usurpasse symmetriam sed fuit in universitate corporum exilio". Sin embargo, se queda en el camino, porque, aunque sus estatuas son por lo general más altas, sus cabezas y miembros siguen siendo demasiado pesados: "capitibus articulisque grandior" [46]. Sólo con Lisipo, que reconcilia la "elegancia" con la "constancia", se llega a la perfección gracias a una nueva medida: "nova intactaque ratione quadratas veterum statuas permutando" [47]. De textos posteriores, que seguramente tienen su origen en fuentes griegas, podemos deducir que el canon de Lisipo se basa en una figura de ocho cabezas de altura: "caput a mento ad summam verticem octavae partis est totius corporis" [48]. Por cierto, este canon tiene relación con un nuevo cuadrado ideal: no solamente Vitrubio, sino también Plinio, habla de la igualdad de la altura del cuerpo con la anchura, determinada por las puntas de los dedos de los brazos extendidos horizontalmente: "Quod sit homini spatium a vestigio ad verticem, id esse, passis manibus, inter longis-

44 *Las abejas* v.1212.
45 PLINIO, *Historia Naturalis* 34 c.65.
46 Ib., 35,128.
47 Ib., 34,65.
48 VITRUBIO, *De Arch.* III 1.

simos digitos observatum est" [49]. En Lisipo el resultado es una altura más esbelta: "capita minora faciendo quam antiqui (i.e. Polycletus et Euphranor) corpora graciliora siccioraque per quae *proceritas maior* videretur" [50].

El canon de Policleto era menos "elevado", "signa quadrata". Probablemente se apoyaba en otro módulo distinto de la cabeza si hemos de creer a Galeno [51]: "Crisipo, dice éste, cree que la belleza no está en la armonía de los elementos, sino en la mutua adaptación de los miembros, es decir, en la proporción entre la falange y el dedo, entre la suma de los dedos juntos y la palma de la mano, del carpo al metacarpo y del metacarpo al antebrazo, del antebrazo al brazo completo, del brazo a los otros miembros y al cuerpo entero, como está descrito en el canon de Policleto." "Prise au métacarpe, comenta Mortet [52], la largeur de quatre doigts donne en effet un palme naturel qui se prête fort bien à mesurer l'ensemble de certaines statues antiques." Más tarde se redujeron probablemente todos los cánones a la unidad de la cabeza, la estatua ideal de Policleto con un canon de siete cabezas.

En lo que respecta a la "gracia", vemos que hay una primera diferencia entre Policleto y Lisipo; pero hay más; Lisipo, se decía, representa al hombre "tal como aparece ante nosotros". ¿Pensará en Policleto el crítico griego que hace esta observación cuando nos habla de artistas que representan al hombre "tal como es en sí"? [53]

Sea como fuere, lo cierto es que la armonía de las proporciones forma la base de la estética plástica: "quibus proportionibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi, magnas et infinitas laudes sunt assecuti", dirá Vitrubio [54]. Pero probablemente, en lo que concierne a los pintores, no se plantee en este texto solamente la cuestión de las proporciones entre líneas y contornos, sino también de las justas proporciones entre colores básicos, según un modo de ver que encontramos por primera vez en Empédocles. Aparentemente, por otra parte, también los arquitectos tomaban en cuenta la armonía de las proporciones en la determinación de la longitud, la anchura y la altura de sus edificios.

Pero ¿qué métodos seguían los griegos en la determinación

49 PLIN., o.c., 7,17. Cf. VITRUBIO, l.c.

50 PLIN., 34,65.

51 *De plac. Hippocr. et Plat.*, ed. Müller, I 426.

52 V. MORTET, *Recherches critiques sur Vitruve et son œuvre*: "Rev. Arch." (1909) p.46s.

53 "Volgoque dicebat ab illis factos esse quales *essent* homines, a se quales *viderentur* esse" (PLIN., 34,65).

54 l.c.

de las proporciones ideales? ¿Procedían *empíricamente* o *a priori?* ¿Deducía Lisipo su canon de la experiencia, basándose en una comprobación entre hermosos mancebos? ¿Diseñaba Policleto, como los "canonistas" en música, su figura ideal de manera puramente *matemática,* y es ésta la razón del aspecto "cuadrado" de sus estatuas, perfectas, pero bastas?

Sin embargo, en la matemática hay varias posibilidades. Es incuestionable que los artistas griegos han adoptado para el arte plástico las proporciones de la música: 2/1, 3/2, 4/3, etc. Pero también es seguro que los matemáticos griegos, probablemente ya en el tiempo de Platón y seguramente con Eudoxo (muerto aproximadamente en 355), habían descubierto la "regla áurea". El fundador de la teoría de las proporciones había encontrado la división en razones extremas y céntricas, es decir, la división de una línea en dos partes, de tal forma que la parte más grande esté en proporción igual entre la línea más pequeña y la línea entera: $a/b: \frac{a+b}{a}$; de esto se sigue la proporción parcial $1/2\ (-1+\sqrt{5})$. ¿Han aplicado los artistas a sus obras la "regla áurea"? Según el análisis de varias *obras de arte griegas,* éste parece ser el caso; nada en los textos permite dar una contestación concreta.

Sea como fuere, el método empírico de comparación parece haber sido practicado con tanto fruto como las construcciones *a priori* de los "canonistas". Por comparación de hermosas vírgenes, Zeuxis ha llegado a una concepción ideal de la belleza femenina.

Una conversación de Sócrates con Parrasio supone este fundamento empírico de la idealización [55]. Pero al mismo tiempo ella da testimonio de la problemática artística del siglo v. Igual que en la música y la literatura, dos series de problemas exigen una solución. ¿Cuáles son las condiciones formales de una obra artística? ¿Cuál es su poder expresivo de emocionar?

El objeto de la pintura es la representación de las cosas visibles, dice Sócrates. Ciertamente está al tanto de la técnica y de la estética del modelado por claroscuro, porque "con colores, dice, el pintor logra representar las profundidades y salientes de un contorno, la iluminación y la sombra, la dureza y la blandura, lo mate y lo reluciente, junto con la frescura de la juventud y la decadencia de la ancianidad".

El pintor Parrasio y el escultor Clitón escogen preferentemente

55 XENOPH., *Memor.* III 10.

modelos bellos, pero buscan algo más: la expresión de los sentimientos del alma. ¿Cómo es posible esto, ya que el alma no tiene proporciones visibles, ni colores, ni luz, ni sombra, puesto que es invisible? El movimiento del rostro y del cuerpo proporcionan el medio de comunicación. El escultor produce la "ilusión" de vida, que origina "el máximo placer"; lo hace porque reproduce las distintas actitudes por las que las diferentes partes del cuerpo suben o bajan, se extienden o se encogen, se tensionan o se relajan. De esta manera el escultor crea la impresión de la amenaza en los luchadores, del sentimiento de triunfo en los vencedores. En la cara y en los ojos el pintor descubre también las expresiones de alegría y dolor, de simpatía y odio. Grandeza y dignidad, humildad y vileza, la medida de la inteligencia y la brutalidad, se reflejan en la cara y en los gestos de las personas que se mueven y hasta de las que permanecen inmóviles. El ideal del arte es reflejar todo esto; por lo tanto, su esencia, sugiere Sócrates, no está en la exclusiva imitación de lo visible, sino en la representación del alma, que, invisible en sí, expresa algo de su vida en lo visible.

El paralelismo con la música y las letras se impone; hay una relación entre la estructura de las formas sensibles—su melodía, su ritmo, sus proporciones—y el "ethos" del alma. Como los sentimientos son diferentes, asimismo se pueden clasificar las obras de arte en diferentes grupos según su significación afectiva.

CAPÍTULO III

LA ÉPOCA DE SÓCRATES

1. ARTE Y CULTURA

Se atribuye a Protágoras, con bastante probabilidad, una obra acerca de las condiciones primitivas de la humanidad[1]; Platón alude quizás a ella al dar a conocer la forma alegórica del tratado de Protágoras. Epimeteo había abandonado a los primeros hombres desnudos y sin defensa. Prometeo vino en su ayuda y les dio el fuego. Con este don ellos levantaron la civilización. Pero ésta sólo fue posible gracias a la sociedad, que, a su vez, constituía otro peligro para la humanidad primitiva; cruel e in-

1 *Vors.* 74B 8b: περὶ τῆς ἐν ἀρχῇ καταστάσεως· Véase también GORGIAS, *Palamedes* 30.

justamente, los hombres luchaban entre sí. Zeus se apiadó de ellos y (después de haberles dejado el fuego) les concedió las virtudes fundamentales de la moral: el sentido de la vergüenza o pudor de la conciencia ("Aidôs") y el respeto a lo justo ("Dikè") [2].

En Demócrito se encuentra una explicación totalmente racional del mito. "Los primeros hombres vivían como animales, cada uno buscando separadamente su alimento; fue la experiencia la que les enseñó a unir su trabajo [3]. Sin embargo, mientras en los animales había un equilibrio entre las facultades, en los hombres sólo había una desarmonía que la inteligencia y la mano debían remediar, ya que la mano ejecuta lo que inventa la inteligencia (y fabrica tantos instrumentos como medios inventa la inteligencia) [4].

Provistos de la inteligencia y de las manos, los primeros hombres imitaban a los animales en todo; para tejer observaban a las arañas; para construir sus primeras viviendas de barro, a las alondras; para cantar y producir armonías, a los cisnes y los ruiseñores. Por lo tanto, en todas nuestras artes estamos imitando a los animales" [5].

Antes de los más remotos descubrimientos, los primeros hombres estaban sin vestidos ni casas, sin lumbre, sin campos de labranza. Buscaban abrigo en las cuevas. Pero poco a poco fueron mejorando sus condiciones de vida. Cuando esto se llevó a cabo a consecuencia de una experiencia racionalmente consciente, la mejora se debió al *arte;* cuando no intervenía la experiencia racional, el *azar* creó la oportunidad del adelanto [6]. Gracias al arte o al azar, la gente aprendió, entre otras cosas, a conservar los frutos, y descubrieron el fuego; con esto inventaron todas las demás artes. En el orden espiritual, el habla de los primitivos era al principio completamente confusa y sin significación exacta; cada vez fue articulándose más, y sea natural, sea convencionalmente, fue adaptándose a la estructura de cada objeto [7]. De la palabra articulada nacerían más tarde la elocuencia y la poesía [8].

La filosofía de la cultura nos enseña que la necesidad es el gran acicate de los adelantos. "Una vez que los primeros hombres

2 PLATÓN, *Protág.* 321c.

3 DIODOR., I 8; DIELS, II s.XII p.13.28, ahora DIELS KRANZ, 68B 5.1-3. Acerca de esto dice W. CAPELLE, *Die Vorsokratiker,* Kröner, "Die Herkunft dieses und des folgendes Stückes (über Kulturphilosophie) aus Demokrit... hat K. Reinhardt (*Hermes* [1912] p.509) glänzend erwiesen".

4 HERÓD., III 108; ANAXÁG., *Vors.* 46B 12 y 21.

5 Fr.154. Cf. PLUT., *De anim.* 20.

6 DIOD., l.c. en TZETZES, *Schol. Hesiod.* p.XIV 13; *Gorg.* 448c.

7 DIOD., l.c.

8 CICERÓN, *De inv.* I 1.

tuvieron cubiertas sus primeras necesidades y hubieron descubierto el fuego, aspiraron a objetos más refinados. Empeñábanse en la producción y la posesión de *objetos innecesarios,* que adornaban el mundo, producían sensaciones agradables y ablandaban la primitiva rudeza. Simbólicamente, el origen de este arte superfluo fue representado en la caja de Pandora. Así, por ejemplo, la música no es un arte antiguo, sino un arte reciente; no por *necesidad,* sino por *lujo,* vino al mundo" [9].

El núcleo de estos pensamientos, que en parte habían sido formulados por los sofistas, se ha desarrollado en los siglos siguientes. Entre los temas principales destaca la tesis de que el arte presupone la naturaleza. Por un lado, nace de una facultad innata considerada o no como un don divino [10]. Desde este punto de vista, prolonga, en su primer impulso, la actividad de la naturaleza, que también comprobamos en los animales. Por otro lado, el arte imita las formas naturales, y esto supone una observación racional y consciente, y una producción asimismo racional y consciente. Este no es tan sólo el caso del tejer, el construir y el cantar, sino también del perfilar las sombras que dan los objetos y del escribir poemas, que, según expresión de Gorgias, "reproducen la acción; es decir, el movimiento interior y exterior del hombre viviente" [11].

El desarrollo del arte ocurre gracias a las adquisiciones de la experiencia y del ejercicio; la experiencia es una repetición de la observación; el ejercicio, una repetición de la ejecución. Ambos constituyen adquisiciones que se unen a la disposición natural. ¿Posee acaso la naturaleza innata mayor importancia para el arte que la costumbre adquirida, o tiene la técnica aprendida más valor que el talento natural? Por regla general se insiste en la necesidad de los talentos naturales (Isócrates); sin embargo, no hay que menospreciar el ejercicio; si el ejercicio es imposible sin el talento, el talento tampoco basta sin el ejercicio (Protágoras, fr.10).

Las artes son técnicas que, cualesquiera que sean las condiciones del descubrimiento, presuponen la inteligencia. Persiguen la adaptación de unos medios a cierto fin siguiendo "reglas" o "vías", es decir, métodos para conseguir la finalidad de la manera más fácil y segura. Los sofistas se dedican de manera especial a hallar y describir estas reglas descubiertas por la experiencia y aplicadas en el ejercicio. Lo que vale también para las artes que llamamos "bellas", como la música, la poesía, la elo-

9 TZETZES, l.c. Cf. W. CAPELLE, o.c., p.469 n.1. Para la música, fr.144.
10 K. SCHAERER, o.c.
11 Para la pintura véase más adelante "Xenócrates": GORGIAS, *Hel.* § 9.

cuencia, la escultura, la pintura y la perspectiva sugerida por la "skiagraphia".

Según Demócrito, las artes más antiguas son las que proveen a las necesidades imperiosas, y las artes posteriores las que crean bienes agradables y superfluos. Platón atribuye a Gorgias esta contraposición: "Todas las cosas bellas, como los cuerpos bellos (de la naturaleza), las bellas formas y colores (de la pintura), las bellas voces (de la música), las bellas leyes e instituciones (de la organización del Estado), son bellas, bien por su utilidad y por ser buenas, bien por el placer que proporcionan, bien por ambos motivos a la vez" [12].

En Aristóteles este bosquejo da motivo a una clasificación de lo deseable en tres categorías, que realizan el "kalokagathón": lo valioso en sí, lo útil, lo agradable. Las relaciones entre estos tres conceptos animan ya toda problemática socrática. La misma clasificación, dice Grant, "belongs to the era of proverbial philosophy in Grece". Se la encuentra en Simónides, Theognis y Sófocles [13].

De aquí proviene la distinción que establece Sócrates entre las artes útiles y las artes agradables (11-40); hay *discursos* que quieren obtener un resultado solemne, otros simplemente buscan el placer (11-48). *Esculturas y pinturas*, dice Alcidamas, no nos reportan provecho alguno, sino sólo placer *(Soph.* 27). ¿Qué tenemos que pensar de las *poesías?* Por una parte, todas las polémicas de Platón suponen que la mayoría de los sofistas atribuyen a la poesía un papel educativo, éticamente formador y hasta instructivo. Por otra parte, los *Dialexeis* afirman que la poesía, en todo caso, proporciona un placer extraordinario. "El arte de tocar la flauta busca el placer y nada más", reconoce Callicles, el discípulo de Gorgias. Esto vale también para los concursos de cítara, para los coros, por lo menos en el ditirambo y a veces hasta en la tragedia. Más aún: la afirmación vale incluso para el arte de la palabra, no sólo cuando se la asocia con la música, sino también cuando se la despoja de los elementos musicales, el ritmo y el metro. Todo este arte no es sino halago de los sentidos, "kolakeia" [14].

2. Demócrito

Propia de Demócrito es la doctrina de los átomos; no hay seres eternos, inmateriales, sino que así como hay formas pesadas

12 Gorg. 474d.

13 J. de Munter, *Zedelijke schoonheid en gœdheid bij Aristoteles* (1932) p.71 n.3.

14 Gorg. 501d 502.

en la esfera terrestre, flotan en las capas más ígneas de la realidad seres ígneos, sutiles, racionalmente conscientes, a los que llamamos dioses o demonios.

Así como de los árboles y de los animales surgen "emanaciones" que se graban en la percepción a manera de retratos, así también los demonios producen imágenes materiales que penetran hasta en el fuego de nuestra alma. De estos "eidola", unos son bellos, otros peligrosos; unos son buenos, otros deprimentes; unos dulces, otros amargos.

Como los dioses son más ígneos y luminosos, y, por consiguiente, de mirada más penetrante, son más sutiles e inteligentes que nuestras almas y nos encienden con sus "emanaciones"; entonces "vemos" cosas que en estado normal no percibiríamos. Así explica Demócrito, de manera "racional", las revelaciones de la clarividencia en el sueño y el vaticinio profético, así como el entusiasmo y la "locura" del poeta contemplativo. "Nadie puede ser poeta inspirado sin entusiasmo y sin cierta locura... Lo que escribe él cuando, poseído de entusiasmo divino, está colmado hasta rebosar (de imágenes emitidas) por los dioses, no puede ser sino bello... Porque Homero recibió de los dioses un talento demoníaco pudo erigir un edificio maravilloso de diversos relatos poéticos" [15].

Sin embargo, hay algo de subjetivo en el arte. La música consiste en sensaciones puramente subjetivas. Porque todas las percepciones cualitativas dependen de nuestra propia estructura. En la realidad objetiva, los átomos son extensos, ligeros o pesados; sólo para nosotros, y "en apariencia", poseen color o melodioso sonido. El color supone la masa, la forma, la ordenación de los átomos, pero también su penetración en nuestra alma. Lo que llamamos blanco, supone una fácil penetración de átomos ligeros y lisos; el negro, por el contrario, es grueso y áspero. Por esto amamos la luz, pero no la oscuridad. Al lado del blanco y del negro hay otros dos colores fundamentales, el rojo y el amarillo. Su mezcla entre sí y con los demás colores engendra la hermosura cuando resulta equilibrada y armoniosa [16].

Las mayores alegrías, dice Demócrito, nacen de la contemplación de obras bellas [17]. Probablemente, al decir esto, piensa al mismo tiempo en las bellas acciones y las bellas creaciones artísticas. Pero, sin duda, prefiere la belleza natural a la artística. Las

[15] A base de autores posteriores completaremos la explicación "atomística" de la inspiración. Los fragmentos sobre la poesía son 17, 18, 21. Cf. fr.166 (SEXT. EMPIR., IX 19) y 68A 77 (sobre los sueños), 68A 138 (sobre el augurio).

[16] Subjetivismo, 68A 123; explicación psicológica del encanto del blanco, 68A 126; los cuatro colores fundamentales, 68A 125.

[17] Fr.194.

imágenes que son armoniosas y por su belleza nos elevan hasta la contemplación, no tienen alma [18]. (Por esto tienen menos valor que los seres vivos.)

En el hombre mismo, la belleza física es puramente animal si no está regida por la razón [19]; fuerza sin inteligencia no es prueba de fortaleza de ánimo [20], gracia sin sabiduría no nos hace más bellos. El que prefiere los bienes del alma, se declara en pro de lo divino; el que otorga prioridad a los bienes corporales, se declara en pro de lo animal [21]. Pero lo que caracteriza a un espíritu divino es que fija siempre su pensamiento y su visión en algo bello [22], y una característica de un amor bello es desear sin exageración lo bello [23]. Pero no se penetra sin esfuerzo en la hermosura [24].

La esencia de la hermosura está en la armonía y la medida. No hay alegrías bellas sin medida [25]. La belleza moral consiste en observar la medida en los movimientos del alma; la serenidad psicológica no es sino la medida en los placeres y en los dolores; la belleza corporal, medida en las dimensiones; la belleza decorativa, medida en el adorno [26].

3. Sócrates

Podemos dar de lado la cuestión de si el verdadero Sócrates, en lo que respecta a la doctrina de la belleza, se encuentra en Jenofonte o en Platón.

Sin duda, las definiciones de lo bello son más dogmáticas en Jenofonte y más problemáticas en los diálogos socráticos de Platón. La manera de razonar en *Hippias maior* es más fina, más sofística y llena de escéptica ironía que en los *Recuerdos*. Si las *Memorabilia* revelan el carácter de su autor, también la mano platónica del *Hippias* es innegable. Pero en ambos escritos figuran las mismas definiciones; hay que suponer que ellas constituían en todo caso el tema de las discusiones filosóficas a fines del siglo v.

En la *Económica* (c.8), de Jenofonte, se insiste, en primer lugar, en la belleza objetiva y en el placer subjetivo del *orden*.

18 Fr.195.
19 Fr.153.
20 Fr.155.
21 Fr.152.
22 Fr.112.
23 Fr.73.
24 Fr.182.
25 Fr.233. Véase también *supra* el párrafo sobre la armonía, p.9.
26 Fr.274.

Nada hay más hermoso ni más útil que el orden. Un coro es una agrupación ordenada de hombres. Dejadles que cada uno haga lo que le venga en gana, ¡qué confusión, qué espectáculo desagradable! Mas si todos juntos, en unidad, ejecutan movimientos y cantos, ¡qué deleite para la vista y el oído!

No sin ironía, Sócrates extiende el principio a los objetos más humildes; zapatos, ropajes, pucheros y marmitas constituyen algo bello cuando están colocados con inteligencia en un conjunto ordenado, y, gracias a cierta "symmetria", parecen formar, por así decirlo, un coro. Hay simetría, por ejemplo, cuando ciertos objetos están colocados a una cierta distancia de un punto céntrico y entre sí, con la consecuencia de que no sólo el coro circular, sino también el centro, ofrecen un bello espectáculo a la vista.

Pero zapatos, ropas y vasos son objetos completamente distintos. Un hombre que pelea hace diferentes movimientos que uno que anda. La belleza de un escudo no es la belleza de una lanza. ¿Son las cosas bellas distintas o iguales en la belleza? En Platón, Sócrates llama la atención hacia todo lo que las cosas bellas tienen de común; en Jenofonte se acentúa tal vez lo que cada forma singular tiene de propio. Ninguna *belleza puede ser contraria a la finalidad.* Un cubo de basura, construido sólidamente para cumplir su destino, es, en su especie, más bello que un escudo que no puede cumplir su misión. Cuando una cosa cualquiera está por entero *adaptada* a su destino, es fundamentalmente bella. Entre las viviendas, la casa más sana y más segura para ser habitada es la más bella; la belleza decorativa perjudica a veces a la belleza funcional; cuando frescos y molduras quitan algo de la utilidad y de la comodidad, entonces, más que proporcionar placeres, los eliminan [27].

Esta misma idea se expresa en un diálogo de Sócrates con Pistias; no obstante, afírmase aquí de manera clara una jerarquía descendente en la belleza; primero hay la adaptación a la finalidad; luego, la armonía en las proporciones; por fin, el adorno. Una armadura policromada o dorada, pero no adaptada al cuerpo, no es sino una dorada carga para el que la lleva. En cuanto a sus proporciones, no tienen que ser (exclusivamente) determinadas por la medida y el peso (o sea, de forma matemático-musical), sino en función de la tarea que la armadura tiene que cumplir, es decir, de proteger el cuerpo dejando ciertas posibilidades de movimiento, etc. [28]

En un diálogo que despierta un eco lejano y vago de las dis-

[27] *Memor.* III 8.
[28] III 10.

cusiones platónicas sobre el amor, el Sócrates jenofóntico, al posar la bella Teodote en el taller de los pintores, pregunta quién tiene mayor ventaja: la mujer joven, que puede hacer ostentación de su belleza, o el espectador, que disfruta de su vista. Bien que de forma harto inhábil, aquí, al menos, plantéase el problema de la actitud interesada o desinteresada en ambos personajes [29].

El *Hippias maior* trata el problema desde otro punto de vista y en un plano más elevado. Sócrates vuelve siempre a lo mismo: ¿por qué motivo atribuimos a las cosas más diversas las cualidades comunes de lo bello? En otras palabras, ¿cuál es la esencia de lo bello en sí? [30]

Sócrates desarrolla dos series de consideraciones: las primeras versan sobre la estructura objetiva de lo bello; las segundas, en relación con las reacciones subjetivas.

En cuanto a la primera serie, se reconoce de nuevo que la belleza de las diferentes formas es relativa en sí. Se cita a Heráclito; en comparación con un mono, el hombre es bello; en comparación con un dios, feo. Lo mismo puede decirse en el orden moral; vivir con lujo, llegar a la más avanzada edad y después ser enterrado con la mayor solemnidad, es un destino "bello" para algunos hombres; pero ¿qué significa esto para un dios o incluso para un verdadero héroe? [31] Por esto cada forma bella se puede llamar al mismo tiempo bella o fea; pero la cuestión es qué "cosa" es la que da su "belleza" a la virgen, la yegua y el puchero precisamente en tanto en cuanto son llamados bellos: ¿Qué es "lo" bello en las formas bellas?

En vez de considerar las formas en sí, Sócrates las contempla en relaciones más elevadas. Existe, en primer lugar, "lo adecuado". Cuando una cosa está adaptada a determinada función o se encuentra en el sitio adecuado, es bella. Esto no sólo es verdad para el oro, el marfil y las piedras preciosas en la *Palas* de Fidias, sino también para la madera de higuera, de la cual se fabrica una cuchara para revolver el cocido; una cuchara de madera es incluso más bella que una de oro, porque se adapta mejor a su destino. No obstante, esto crea un nuevo problema. O, por ejemplo, el oro es bello en sí o bien llega a ser bello dentro de cierta relación. En el primer caso es verdaderamente bello, y en tal caso es bello en cualquier relación; en el otro caso *llega a ser* bello gracias a la relación; pero entonces no es bello en sí, sino solamente bello en apariencia. Empero, ¿cómo una misma

29 III 11.
30 286d y sobre todo 292c.d.
31 291d-293c.

cosa, por ejemplo, la belleza, puede al mismo tiempo serlo en sí y producir la apariencia? [32]

Sustituyamos lo adecuado por lo útil. Sócrates considera la utilidad como un concepto formal; útil es, en relación con una finalidad, todo lo que contribuye a la realización de esta finalidad. Y si, además, la finalidad es buena en sí según el contenido, entonces a lo útil se le llama provechoso.

La crítica de lo bello en cuanto útil es fácil. Se dice que los ojos más bellos son los que ven mejor, y por esto son los más útiles. Así, es útil lo que posee la mayor capacidad para alcanzar aquello de lo que es capaz. Pero ¿se llamará entonces bella a la capacidad de realizar lo malo? [33]

Para ser bello, lo útil tiene que ser completado por lo bueno; en tal caso se iguala lo bello con lo provechoso. Pero provechoso es aquello que produce lo bueno. Así, lo bello es la causa de lo bueno. Ahora bien: el efecto y la causa difieren entre sí; así, lo bello no es lo bueno, ni lo bueno lo bello; en otras palabras: una cosa puede ser verdaderamente bella sin ser buena, o buena sin tener belleza. Esta conclusión es aún más ridícula, dice Sócrates, que la identificación de una muchacha bella con la misma belleza [34].

En el *Hippias*, y sin abandonarlo completamente, Sócrates somete el punto de vista de las *Memorabilia* a una profunda crítica. Desarrolla aquí, sobre todo, las consideraciones que a propósito de la bella Teodote apenas fueron esbozadas: el espectáculo de una forma bella es agradable. ¿No se puede llegar a la determinación de lo bello partiendo de los deleites del ojo y del oído? Es cierto que las personas bellas, los dibujos, cuadros y esculturas policromas deleitan nuestras miradas cuando son hermosos; que los sonidos bellos y todo lo que es musical, discursos y fábulas bellos, causan idéntico efecto, con la consecuencia de que lo bello coincide con el deleite proporcionado por el ojo y el oído" [35]. Probablemente se podría demostrar, dice Sócrates, que el placer que experimentamos al contemplar leyes y costumbres bellas pertenece al mismo tipo que los deleites del ojo y del oído. En todo caso hay una diferencia entre los placeres de estos sentidos y los goces del comer, del beber y del amor [36]. Sólo los primeros son llamados bellos. Pero ¿por qué?

Todos los elementos para la solución del problema están presentes, y, a pesar de esto, no se halla una solución justa y exacta.

32 294b.
33 295d-296d.
34 296: lo bello es lo ventajoso. Sobre la muchacha bella, 297d.
35 298a.
36 298d.e-299a.

Sutiles sofismas desvían la atención de lo esencial. El ojo y el oído forman una pareja, mas no de la misma manera que un número par, que supone dos unidades, pero cuyas características definen sólo la unidad. Lo bello, lo que está en el ojo y el oído, hay que compararlo antes con la justicia presente en dos personas; sus características se hallan en cada uno de los dos separadamente y en los dos juntos [37]. Sin embargo, esto lleva a consecuencias absurdas. Los placeres del ojo y del oído difieren de otros placeres, entre otras cosas del comer y del beber, precisamente porque resultan del ojo y del oído. Pero entonces el ojo y el oído poseen "juntos" ciertas características que los otros sentidos no tienen. Según esta hipótesis, lo bello caracteriza al ojo y al oído "conjuntamente"; ¿cómo es posible entonces definir separadamente y en su particularidad la belleza del contemplar, que indiscutiblemente difiere de la belleza del oír? [38]

Sócrates deja el problema ahí, y, no obstante, termina con una afirmación significativa: "Es cierto que los placeres de la belleza se distinguen de los demás en que son los mejores y los más inocentes" [39]. Pero si, por otra parte, lo más bello es lo más provechoso, ¿habrá que definir la belleza en relación con los placeres más provechosos solamente cuando son también los más inocentes? "Las cosas más bellas son las más difíciles" [40]. Si no podemos llegar a saber lo que es la belleza, sigamos hablando de palabras y actos bellos y feos... Nuestra manera de hablar es profunda, pero no sabemos cómo.

37 302c.d.
38 303d.
39 303e: ἀσινέσταται... καὶ βέλτισται.
40 304c: χαλεπὰ τὰ καλά.

SEGUNDA PARTE

PLATON

CAPÍTULO I

TEORÍA DE LA BELLEZA

1. LA BELLEZA IDEAL

Según ciertos autores, entre los que se cuentan Cassirer, Schaerer y, más recientemente, Broos, Platón no se adscribe, en principio, a corriente estética alguna. Cierto es que "su ciencia metafísica de la misma belleza metafísica es otra cosa que el análisis psicológico de las formas sensiblemente bellas"[1]. Pese a esto, es indudable que, al lado de la ciencia metafísica, existe también en él análisis psicológico y que su doctrina de la belleza metafísica es como un coronamiento de su estética sensible.

Su objeto sigue siendo demostrar lo que propiamente sea la esencia de lo bello que encontramos en las cosas más distintas; formas visibles y virtudes espirituales, obras de arte y construcciones, productos técnicos y figuras matemáticas. ¿Por qué motivo llamamos bellos a todos estos objetos a pesar de la variedad de su estructura bella y de los sentimientos que despiertan? ¿Qué es la esencia de lo bello en sí, esto es, abstracción hecha de sus apariencias variables?

En vez de preguntarnos si esta visión especial que cambia en cada momento es bella, comprobamos que lo que natural y verdaderamente es bello, siempre *sigue siendo* lo que es: igual a sí mismo[2]. Aquí en la tierra, y gracias al más fino de nuestros sentidos, vemos que el resplandor de la belleza hace desaparecer todo lo demás. Y no obstante, el ojo, que es el más sutil de nuestros sentidos, no puede contemplar la sabiduría. Si la sabiduría se mostrase ante nosotros en una imagen tan clara como la belleza, nos abrasaría en increíbles llamas de amor. Sin embargo, es evidente que, entre todos los ideales que podemos captar, solamente la belleza tiene el privilegio de ser claramente

[1] H. J. M. BROOS, *El concepto platónico de arte y belleza*, tesis de doctorado (Leiden 1948) p.58. Este magnífico trabajo contiene una bibliografía cronológica bastante completa (p.XI-XIV).

[2] *Crat.* 439d.

perceptible y en todos sus aspectos encantadora [3]. Admiremos, pues, según los ejemplos de *Hippias,* la belleza de la joven virgen, del potro, de la lira e incluso del puchero, o, mejor aún, limitémonos a la admiración de un hermoso cuerpo humano.

Si abrimos los ojos a esta contemplación, dice Platón en el *Banquete,* resultará clara la idea de que la belleza de un cuerpo es hermana de la belleza de otro. Ambos son distintos, pero el motivo por el cual todos los cuerpos son esencialmente bellos es uno y el mismo. Si pudiéramos ver este motivo en sí, daríamos de lado el excesivo amor por un solo cuerpo determinado y nos entregaríamos a la admiración por la belleza física en cuanto tal. Llegaríamos a ser amantes de todos los cuerpos bellos. Empero, quien reflexiona sobre la belleza, pronto llegará a la noción de que la belleza moral e intelectual supera tanto en valor a la belleza física, que, incluso en un cuerpo poco atractivo, un alma bella logra despertar amor y cariño. En el orden de la belleza espiritual, el amante de lo bello llega a contemplar la belleza de los actos morales y de las leyes que los rigen, y, más aún, la belleza de las aptitudes que alcanzan hasta la misma verdad... Y he aquí que súbitamente descubre una belleza de carácter prodigioso, una belleza que era en rigor el objeto de todas sus aspiraciones, deseos y esfuerzos, un océano de belleza. Una belleza eterna que no conoce ni nacimiento ni muerte, que no crece ni disminuye; una belleza absoluta que no es bella por un lado y fea por otro, una vez bella y otra no; bella desde un punto de vista y fea desde otro; bella para estos hombres, pero no para aquéllos...; una belleza que no es la belleza de un rostro o de cualquier forma física, ni como la belleza de un acto o de un conocimiento, ni como la propiedad accidental de un ser; sino algo absoluto que consiste en sí y por sí, singular y eterno, y por lo cual todas las bellas cosas son bellas, porque participan en ella de tan singular manera, que su aparición y su desaparición en lo bello no produce crecimiento, ni disminución, ni cambio... [4]

¡Qué dicha inefable sería para un hombre poder contemplar la belleza misma, singular, pura, sin mezcla, y, en vez de una belleza recargada de carne y colores y otras cosas perecederas, contemplar la belleza divina y su esencia única gracias al órgano espiritual que es la inteligencia!

En el cielo, donde las almas contemplan los ideales eternos, bañándose de luz pura, sin sufrimientos y sin la menor pesadumbre del cuerpo, lo bello resplandece con tanta claridad, que las

3 *Phaedr.* 250c.
4 *Symp.* 211a.b.

almas lo distinguen con más facilidad que a las demás imágenes arquetípicas [5]. En la tierra resplandece en las formas perecederas, que lo reflejan de manera cambiante o imperfecta. Quien ha apagado en su interior el amor al ideal eterno, corre tras las bellas formas como si fuesen "la" belleza y busca un deleite "antinatural"; quien, por el contrario, recuerda la visión celeste..., al descubrir un bello rostro o un cuerpo bello, empieza a vibrar de emoción y experimenta un trasunto de la sensación de antes: clava la mirada en la forma bella y la adora como a un dios; se estremece, cambia de color, siente un fuego inusitado en el corazón, suda y tiembla a la vez. A su alma le nacen alas; siente el dolor del deseo y el estímulo de un impulso hacia lo bello —y al mismo tiempo la alegría de reconocer la belleza y de verla aunque sea en un reflejo—. De hecho, su conocimiento es doble: percepción sensible de lo perecedero y presentimiento espiritual del ideal. Y también su amor es doble; deseo por lo mortal e impulso hacia lo eterno.

Pero ¿qué es lo bello en sí? No se equivocará quien, como Platón en la *República,* lo identifique con lo bueno. Lo bueno es lo que conviene en todo caso, y como tal es aceptado de manera objetiva por la inteligencia. La bondad suma es lo conveniente, que se extiende por encima de todo. Si cualquier cosa —sea un cuerpo, sea un acto, sea un conocimiento—es como conviene, entonces es buena y bella. Dicho de otra manera: si su forma perceptible coincide con el ideal intelectual que suponemos aspira, entonces es bello y perfecto. Para cada cosa la *forma arquetípica* que trata de realizar es eterna y absolutamente conveniente; en la medida en que la cosa se aproxima a su arquetipo eterno, es bella; en la medida en que, por ser perecedera, difiere de él, pierde en belleza.

2. La belleza matemática

Hasta aquí el núcleo original del platonismo; original es también la síntesis que Platón diseña. Porque si bien la realidad que nosotros descubrimos es, por una parte, para el conocimiento sensible, un aparecer cambiante y, por otra parte, un ideal inmutable y puro en su invariable esencia, los dos aspectos necesitan ser completados por imitaciones.

Por otra parte, las formas arquetípicas que se fundan en sí mismas y son el objeto de una intuición espiritual inefable, unidas a los deleites espirituales y al amor espiritual, son imitadas

[5] *Phaedr.* 250.

por los conceptos inmutables del conocimiento científico, del cual los números, las figuras y las proporciones constituyen lo fundamental. También los fenómenos sensibles (que son incomprensibles sin su participación en el ideal) son objeto de imitación por medio del arte; la contemplación de una obra de arte es, por consiguiente, la contemplación de un "eidolon", esto es, una imagen de la realidad sensible, y si en las obras de arte creemos ver la realidad misma, entonces viene a ser la percepción de una alucinación, una ilusión, una "apateia". El arte, por tanto, se halla, proporcionalmente, en la misma relación, con respecto a la ciencia, que los fenómenos sensibles con respecto al ser ideal. En cada uno de los cuatro escalones del conjunto se halla belleza, si bien en formas distintas naturalmente. Platón trata minuciosamente el problema de lo bello en el plano matemático, y así renueva la doctrina pitagórica de la belleza como armonía. Ya en el *Gorgias* se relacionan con la belleza el orden, la proporción y la medida: "El virtuoso (que se convierte a sí mismo en una obra de arte) es como los demás artistas, que, cuando crean algo, no reúnen el material de cualquier manera y por casualidad, sino que lo escogen (consciente y deliberadamente) en atención a la forma singular que quieren crear. Mira, por ejemplo, a los pintores, a los arquitectos o a los constructores de barcos; cada uno dispone los materiales y los fuerza a *adaptarse* y a *armonizar* entre sí hasta que haya compuesto un objeto bien ordenado y dispuesto... Si hay *regularidad* y orden en una casa, es buena y bella; si hay desorden, es fea y mala" (508a). Lo que vale para el arte, vale también para la naturaleza, "porque cielo y tierra, dioses y hombres, están unidos en sólo *orden* gracias a la mutua amistad, gracias a la *regla y medida,* gracias a la justicia (que está basada en la medida y en la relación). Y por esto se le da al todo el nombre de "cosmos" o "bello orden". El desmesurado no se fija en esta armonía universal y olvida que es la *igualdad matemática* (que se funda en proporción y número) la que reina sobre los dioses y los hombres. Quien peca de *hybris* o exceso, cree que debe poseer más que los otros; olvida la geometría (condición de las proporciones justas, de la armonía y de la belleza en todo cuanto existe)".

En todos sus *Diálogos,* y, sobre todo, en el último, Platón afirma cierta relación entre la idea y el número, entre la ontología y la matemática, y, por tanto, entre la acepción cualitativa de la belleza como *ideal intuitivo* y la determinación cuantitativa de lo bello como *proporción calculable.* Sobre la relación entre ambos aspectos evoluciona el pensamiento de Platón. Tal vez se pueda describir como sigue la fase final de su desarrollo.

Es un hecho cierto que las ciencias comprenden las matemáticas y se fundamentan en ellas. La cuestión es, pues, si para la ciencia matemática existen o no arquetipos o ideales autónomos, objetivos, eternos, con la consecuencia de que la verdad matemática "en mí" sería la imitación exacta de las relaciones matemáticas "en sí".

Consideraremos las cosas desde otro punto de vista. Si las estructuras primarias cualitativamente diferentes son múltiples, su origen tiene que basarse en dos principios: un principio de pluralidad, por el cual una forma es *distinta* de otra, y un principio de unidad, por el cual cada cosa es *ella misma*. El principio de "lo mismo" o de lo "igual" *determina* la idea a ser lo que es: el principio de lo "desigual" es todo lo demás, sin más determinación; lo indeterminado, lo *indefinido*. Por lo tanto, cada arquetipo supone una síntesis de lo indeterminado y lo indefinido de lo otro y de lo que determina la unidad e igualdad.

Pero ¿cuál es la primera forma en que se nos aparece la pluralidad? Naturalmente, la cantidad *dos*. No se trata ahora de dos cosas ni de dos unidades, sino de la "dualidad" misma, como primera pluralidad. En el orden cualitativo de las ideas, Dyas difiere de Monas; en aritmética, el número dos (puntos) se opone a un punto; en geometría, dos puntos determinan la primera línea; para la teoría de la proporción, la dualidad produce inmediatamente la relación de lo doble a lo sencillo Si se quiere desarrollar el concepto de pluralidad, limitándose, no obstante, a los primeros "números", se forma una serie 1 + 2 + 3 + + 4 + 10, es decir, una serie compuesta por la unidad, el primer par, el primer impar, el primer cuadrado. Esta serie es, asimismo, la serie del punto, la línea, el primer plano (triangular), el primer polígono (cuadrado). Es la serie del tono, de la octava, de la quinta y de la cuarta. Estas tres series, que comprenden los principios de la aritmética, las matemáticas y la música, están comprometidas, a su vez, en el Decas ontológico, el cual es, a su vez, la síntesis del Monas, Dyas, Trias y Tetras.

El Dyas ontológico es, pues, el principio u origen, en el orden metafísico, de lo uno y de lo múltiple, de lo mismo y de lo otro; en la aritmética, de lo grande y de lo pequeño, lo igual y lo desigual; en la geometría, de lo que es largo y corto (la línea), ancho o estrecho (el plano), alto o bajo (el volumen); en la música, de lo simple, de lo doble, etc.

Lo bello y lo sólido nacen de la mezcla de lo indeterminado y lo determinado, lo infinito y lo limitado. Mezclemos dos cualidades opuestas en una de las innumerables clases posibles de cualidad; por ejemplo, lo caliente y lo frío. De cada mezcla

surge la producción o "generación" de algo. La mezcla misma se efectúa según una proporción; el calor y el frío, por ejemplo; o en la misma cantidad, o bien en una cantidad según la cual un elemento es doble o múltiplo de otro, etc. La idea del producto de una *mezcla* de términos opuestos, que en sí son indeterminados, trae consigo, pues, el concepto de *proporción*, y, por consiguiente, el de *acorde;* ambos conceptos se basan en el *número* que *determina* y *mide* la proporción.

Platón da algunos ejemplos de aplicación práctica. Mezcladas de manera adecuada las partes componentes, producen la salud: tonos altos y bajos, la música; calor y frío, las estaciones. En cada ejemplo, lo *indeterminado* es sustituido por algo determinado gracias a la medida, la simetría (o relación mutua) y la proporción [6]. Si en la composición faltasen la simetría y la proporción, los componentes volverían a lo indefinido y no quedaría nada, sino una aglomeración caótica. La esencia de lo bueno tiene, pues, su origen en la esencia de la belleza. En el mundo de lo compuesto, nada es bueno a no ser por la justa *medida*, que determina la debida proporción. Pero en la medida, la simetría y las proporciones se encuentra por doquiera lo bello. Así, lo bello está presente siempre en lo bueno. Por otra parte, la buena mezcla no se efectúa según una medida arbitraria, sino de acuerdo con una norma objetiva, según una proporción que es *verdaderamente* adecuada en relación con el verdadero ideal; por consiguiente, lo bueno se fundamenta en lo verdadero. No es posible definirlos sin los tres conceptos de simetría, belleza y verdad.

Los últimos diálogos de Platón están llenos de este pensamiento. En el *Timeo,* el principio está elaborado matemáticamente, como veremos. También está confirmado en su generalidad: "Todo cuanto es bello y bueno, no puede fundamentarse jamás en una desproporción." Fundamentalmente hay que aceptar que cada organismo para ser bello (y, por tanto, concordar con su ideal) debe poseer proporciones justas [7], determinables y mensurables por el número.

En el *Sofista,* Platón insiste en la simetría en las formas dinámicas. La enfermedad es una forma de discordia que descompone la armonía; la fealdad es una "ametría", una falta de medida. Cuando surgen un conflicto entre lo que uno se propone y lo que se desea, entre la fuerza de voluntad y el ansia de placeres, entre la razón y el dolor—y cuando el sufrimiento apaga el dominio racional de sí mismo y el goce paraliza la fuerza de

[6] Acerca de todo este pasaje véase *Phil.* 26b y 64.
[7] *Tim.* 87.

voluntad—, entonces imperan en el alma la enfermedad y la fealdad. Cuando un ser que toma parte en un movimiento se propone un fin, se esfuerza por alcanzarlo y fracasa cada vez que lo emprende; esto no se debe a la "symmetria" entre el proyecto y el esfuerzo, sino a la falta de adaptación, es decir, de medida. Un alma que por su naturaleza aspira a la verdad, pero en su movimiento se desvía de la finalidad, es al mismo tiempo irracional y mala (anoèton), fea (aischron) y carente de medidas (ametron) [8].

El *Político* hace hincapié sobre todo en la objetividad necesaria de la proporción justa. El arte de medir (metrikè) se extiende a todas las formas que están sometidas al exceso o al defecto, lo demasiado largo o demasiado corto, lo demasiado grande o demasiado pequeño, etc. Todo lo que supera o no llega a la medida (metrion) justa, adecuada, conveniente, ideal, sea en nuestras palabras, sea en nuestras obras, proporciona el fundamento para la diferencia entre los buenos y los malos. La "metretikè" no se limita a la comprobación de las proporciones efectivas; ocúpase asimismo de las proporciones convenientes por su naturaleza. Gracias al respeto por la justa medida, todas las artes, esto es, las técnicas, realizan lo bueno y lo bello en sus obras [9]. Hay, pues, artes, mantiene Platón, que, según consideraciones efectivas, determinan los números, longitudes, profundidades, anchuras y espesores en los elementos opuestos; otras se preocupan de la justa proporción conveniente (prepon), que cuadra a las circunstancias dadas (kairon), que se impone por su naturaleza (deon).

Todas las verdaderas creaciones artísticas deben tener parte en la determinación de la "justa" medida (metresis). Platón es formal; en un magnífico pasaje insiste nuevamente en el carácter dinámico de la belleza y en la aplicación de su principio a lo que llamamos las "bellas" artes [10]. Todo lo que designamos como bello participa de la energía (andreia) o de la moderación (kosmiotès) [11]. La destreza y la rapidez en los cuerpos en movimiento, en las almas y voces—*sea de las realidades mismas o de las imágenes que la música y la pintura crean imitando* [12]—, son objeto de admiración; a estas formas las llamamos fuertes, vivaces, veloces, masculinas. Otros pensamientos, actos o sonidos los encontramos bellos por su carácter lento y suave, por su unidad

8 *Soph.* 228a-d.
9 *Pol.* 284a.
10 Ib., 306c.
11 Ib., 307b.
12 Ib., 307d.

y su dignidad, por su ritmo y su armonía, que se desarrollan en el "tiempo" conveniente [13]; según la afinidad que comprueban los hombres entre ambos tipos de formas y su propio carácter, unos manifiestan su preferencia por estas estructuras, otros por aquéllas. Pero todos están expuestos al peligro de la exageración: la gente de ánimo calmoso y sereno, a la blandura; los otros, a la brutalidad de lo agresivo [14]. Por lo tanto, la musa egregia tiene que inspirar el arte de la "metretikè", evitar toda exageración, animar lo demasiado lento con la energía, templar lo demasiado fuerte con la dulzura. El Estado pondrá un vínculo armonioso entre los temperamentos pasivos y los fogosos, enseñando a cada individuo la verdad acerca de lo bello, lo bueno, lo justo [15], y creando así algo divino en una raza demoníaca.

3. La belleza de la naturaleza

No hay belleza que sobrepuje a la belleza de la naturaleza. Todos los hombres la copian inmediatamente y sienten al mismo tiempo las emociones del amor [16]. Pero unos se contentan con el deleite de la contemplación y con experimentar y amar simplemente sus cambiantes fenómenos. Otros buscan el motivo de su admiración, y opinan que la causa de la belleza está en las justas proporciones, o sea, en su estructura matemática, que es como debe ser, y que por eso responde al ideal objetivo.

En el *Timeo* desarrolla Platón la estética de los modos. Ese libro es de singular importancia para la historia, porque expone la concepción musical de la naturaleza, que es armonía y simetría. Toda la Antigüedad está llena de ese pensamiento; en la Edad Media se expresa de manera especial, entre otros sitios, en la escuela de Chartres; el Renacimiento le comunica nueva vida, con referencia expresa al *Timeo*, al que también se refieren los maestros de Chartres.

A) El mundo es bello, dice Platón, porque su Creador es bueno. Y su Creador es bueno porque obra en conformidad con el ideal eterno. La naturaleza supone dos principios: el principio del *ser*, por lo que todo es uno, y el principio del *devenir*, que explica la innúmera *variedad*. "¿Qué es el ente eterno, que no tiene un *devenir*..., y qué es lo siempre en devenir, que nunca es? Lo primero se puede comprender por el puro pensamiento

13 Ib., 307d.
14 Ib., 309d.
15 Ib., 309c.
16 Cf. supra p.49.

con la ayuda de la razón, porque siempre es *igual*. Lo otro se puede, por el contrario (sólo), estimar por la opinión (subjetiva) con la ayuda de la observación racional" [17]. Si un creador tiene la mirada fija en el ente permanente cuando realiza una forma cualitativa, esta forma necesariamente llega a ser bella en su conjunto. Pero si pone su mirada en lo transformado por el devenir, utilizando un ejemplo creado, no produce nada bello. Si este mundo es bello—y lo es—y si consideramos bueno a su Creador—como así hacemos—, resulta de esto que el Creador, al realizar el mundo, ha puesto sus miradas en lo eterno. El mundo es lo más bello de todo cuanto ha llegado a ser, y su Creador, mejor que todo cuanto se llama causa; por lo tanto, el mundo está formado según un ideal eterno, que es igual e inalterable [18].

Bueno y no celoso respecto de cosa alguna, el Creador ha querido que todo le igualase del modo más perfecto posible. Tomó en su mano todo lo visible que... se movía sin orden ni regla y lo llevó de caos al orden, *porque consideraba esto mejor que aquello*. Es que a quien es la bondad suprema no le era ni le es dada otra posibilidad sino realizar lo más bello..., *y por esto creó un alma universal en el espacio cósmico, e inteligencia en el alma*... Para hacer el mundo en todos los aspectos lo más bello y lo más supremamente igual a él, Dios le creó como un ser visible, viviente e inteligente que guarda dentro de sí a todos los demás organismos relacionados con él [19].

B) Sin embargo, sin fuego no sería visible cosa alguna, y sin tierra, ninguna cosa tangible y firme. De ahí que Dios al comenzar ha hecho el cuerpo del todo de fuego y tierra. Pero sin un tercero no es posible que dos (opuestos) armonicen perfectamente en la unidad, y, por lo tanto, hay que poner en el centro un lazo que les una. Este es el vínculo mejor, el vínculo que transforma en uno solo, de la manera más perfecta posible, a sí mismo y a las dos partes que han de unirse. Y es la proporción quien logra realizar esto de la forma más hermosa. Porque si de tres números, volúmenes o planos... el de en medio es al último como el primero es al medio, y viceversa..., entonces, si el de en medio se convierte en primero o en último, el último y el primero puede llegar a ser, eventualmente, el de en medio; todo *permanecerá* necesariamente *igual*, y como entre sí permanecen iguales en la proporción, todos formarán una unidad permanente [20].

17 *Tim.* 27c. En las citas del *Tim.* nos inspiramos libremente en la traducción de JAN PRINS, *Platoons Timaios* (La Haya, s.d.).

18 29a.

19 29e.

20 32.

C) Hasta aquí el principio que domina la belleza del mundo; no hay belleza en una forma compuesta si no es por la armonía de los elementos integrantes. Sin embargo, esta armonía es de índole matemática; se basa en la proporción que une dos datos cualesquiera. Platón aplica el principio, entre otras cosas, a la estructura del espacio cósmico y del alma universal. El espacio cósmico mismo brota de la unión de los elementos, mientras que el alma universal, gracias a su movimiento propio, sigue la música de las esferas. Por consiguiente, tenemos que volver a encontrar necesariamente el principio de la belleza, sea en la composición de los elementos, sea en la composición de los astros.

Resumamos, sin detenernos en particularidades y sin plantear problemas difíciles, las tesis fundamentales de Platón.

Si el *cuerpo* del todo hubiese sido un plano sin profundidad, en tal caso una parte media hubiera bastado a los otros y a sí misma. Mas como había de ser espacial y como dos partes medias unen siempre las formas espaciales (perfectas), Dios introdujo agua y aire entre fuego y tierra... y los mezcló entre sí... según la misma proporción, de modo que el fuego es al aire como el aire es al agua, y el aire es al agua como el agua a la tierra: $\frac{F}{a} : \frac{a}{ag} : \frac{ag}{t}$. La expresión matemática de ello resulta de la misma composición de los elementos [21]. Como quiera que se imagine uno esta composición, de los cuatro elementos fundamentales, igualados por la proporción, fue creado el espacio cósmico, y por tales motivos contienen amistad [22].

También en el alma obró Dios matemáticamente, siguiendo en la mezcla las proporciones más bellas. El alma es un principio semoviente. Sin embargo, el movimiento mejor y más bello es el movimiento de la esfera, que gira uniforme y eternamente en el mismo sitio sobre sí misma y con la misma velocidad. Pero el alma tiene parte en lo eternamente permanente y al mismo tiempo en lo que deviene; como conciencia, está compuesta de inteligencia y opinión. Henos aquí con los datos del problema, que Platón resuelve como sigue: entre el *Ser* indivisible y siempre igual, por un lado, y, por otro, lo divisible (o lo que deviene), que se hace presente en las cosas materiales, el Creador mezcló ambos para dar origen a una tercera clase de realidad, así del tipo de lo igual como de lo otro...,

21 Sobre esto véase A. RIVAUD, *Timée* (ed. Budé), p.72.
22 Reminiscencias de Empédocles, supra p.10.

y dividió la mezcla en tantas partes como exigía la *metretikè* de la justa medida. En la división observó las proporciones más simples (más bellas, mejores), llenó los intervalos entre los dobles y los triples (según estas proporciones), partió el compuesto en dos partes en sentido longitudinal; puso el centro de una de las mitades sobre el centro de la otra, en la forma de una equis; inscribió ambas mitades en un círculo (como la línea ecuatorial y el zodíaco) y le imprimió movimiento, haciendo de uno de los círculos el exterior, y del otro el interior [23].

Y la rotación exterior hacia la derecha fue la de lo igual: la inferior, la de lo otro, la hizo girar hacia la izquierda [24]. El *cuerpo* del universo ha sido creado visiblemente y el *alma* en sí es invisible, aunque en sí esté provista de razón y armonía...; pero, puesto que ella es mezcla de tres partes, está dividida proporcionalmente, y, por tanto, fundida consigo misma en una unidad; al volver en sí al contacto con algo de lo dividido o de lo indivisible, expresa todo lo que tiene relación con lo en devenir y lo igual, con universal e íntima emoción. El alma es consciente; ella es lo viviente en sí mismo.

D) Para explicar la armonía de las esferas, Platón aplica los principios arriba esbozados. El Creador ha dividido la "mezcla" del alma en siete partes, con las que llenó el espacio universal. Estas partes están proporcionadas entre sí como los términos de las primeras, mejores y más bellas series geométricas: 1, 2, 4, 8; tetractys para la razón par 2; 1, 3, 9 y 27; tetractys para la razón impar 3. Ambas series se mezclan entre sí en el orden 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27. Así se presentan siete espacios circulares, cada uno de color distinto, con un cuerpo celeste en cada círculo [25].

Estos espacios circulares, metidos unos en otros como anillos de diferentes diámetros, anchuras y espesores, giran en torno al eje del mundo.

Si tomamos como unidad la distancia entre la Tierra y el círculo menos brillante de la Luna, la distancia entre la Tierra y el reino amarillo de Mercurio es dos veces la unidad; el intervalo entre la Tierra y el círculo blanco de Venus, tres veces: la distancia del Sol, cuyo anillo es el más brillante, responde a 4 ó 2×2; la distancia de la región roja de Marte, a 8, ó $2 \times \times 2 \times 2$; la distancia del anillo de Júpiter, que es más blanco

23 36b.

24 Sobre este problema véase a RIVAUD, o.c., p.56.

25 Sobre la diferencia *República-Timeo*, RIVAUD, p.52. El mismo Rivaud no ve por qué 9 viene delante de 8: "Une progression dans laquelle pour une raison que Platon n'indique pas, il a interverti l'ordre de deux termes" (p.43). La razón es clara: 9 es el cuadrado (3×3), 8 es el primer hexaedro ($2 \times 2 \times 2$). Los cuadrados 4 y 9 son menos perfectos que los hexaedros 8 y 27.

que el de Venus, es nueve veces la unidad, y la distancia de la Tierra al brillante y amarillo Saturno es veintisiete veces la distancia entre la Tierra y la Luna. Con esto llegamos al intervalo $\frac{27}{1}$, que nos recuerda el número perfecto y omnicomprensivo 27.

Los cuerpos celestes, arrastrados en la rotación de la esfera animada alrededor del centro de la Tierra, producen, según su respectiva velocidad, tonos bajos o altos. Como las distancias están determinadas por las proporciones más simples del doble y del triple, responden a las proporciones matemáticas (logoi) entre los términos (oroi), los intervalos musicales (diastèmata) y entre los sonidos (phtongoi).

Los músicos griegos se aplicaban al primer doble, o sea, a la proporción más simple y al intervalo más bello, es decir, la octava, que bastaba para distinguir las diferentes armonías fundamentales según su altura. Sin embargo, "llenaban esta distancia fundamental con los simples intervalos medios de las quintas y las cuartas, dividiendo así la octava en partes desiguales, que consideraban como armoniosas o concertadas (sinfónicas), y llamaban "llenar" al procedimiento de "armonizar" en el sentido científico-matemático-musical.

Platón sigue las reglas y la terminología de esta técnica; pero mientras nuestra música se contenta con la proporción 2 : 1 (prologos) ó 1 : 2 (hypologos) (porque cada intervalo da lugar a una proporción doble), él extiende la armonía celeste al intervalo 27; por supuesto, al "llenar" este intervalo, cosa imposible de verificar, tiene que proceder puramente *a priori*.

Esto se efectúa de la manera siguiente:

Los seis intervalos forman doce relaciones, o sea, 1: 2: 3: 4: 8: 9: 27, y al revés, 27: 9: 8: 4: 3: 2: 1.

En estas relaciones, Platón considera dos tipos. Primero, la proporción grande es un múltiplo entero de la pequeña: $\frac{2}{4} = 4\,\frac{(1)}{2}$; segundo, la proporción grande, comparada con la pequeña, es igual a la unidad más una parte proporcional de esta unidad:

$$\frac{3}{2} = 1 + \frac{1}{2}\ (\lambda\acute{o}\gamma o\varsigma\ \acute{\eta}\mu\iota\acute{o}\lambda\iota o\varsigma,\ \textit{ratio sesquialtera});$$

$$\frac{4}{3} = 1 + \frac{1}{3}\ (\quad ,,\ \grave{\epsilon}\pi\iota\tau\rho\acute{\iota}\tau o\varsigma,\ ,,\ \textit{sesquitertia});$$

$\frac{9}{8} = 1 + \frac{1}{8}$ (" επόγδοος, " *sequioctava).*

El intervalo de octava $\frac{2}{1}$ se puede llenar con dos promedios proporcionales (mesotai); una armónica $(1 + \frac{1}{3})$ ó $\frac{4}{3}$ (la cuarta), y una aritmética $(1 + \frac{1}{2})$ ó $\frac{3}{2}$, que es igual a la quinta.

Pero, explica A. Rivaud, "dans la progression des doubles, le rapport entre la moyenne harmonique et la moyenne arithmétique (ex: $1 : \frac{4}{3} . \frac{3}{2} : 2$) est partout $\frac{9}{8}$ (puisque les $\frac{3}{2}$ son les $\frac{9}{8}$ de $\frac{4}{3}$). On pourra donc "combler" tous les intervalles en introduisant entre chaque terme de chacune des progressions et la moyenne harmonique ou arithmétique consécutive, deux termes nouveaux, tel que le rapport de chacun d'eux au terme précédent soit $\frac{9}{8}$ " [26].

Sin embargo, $\frac{9}{8}$ es un tono. El propio tono está dividido en dos partes desiguales, de las cuales la mayor se llama "apotomè", y la menor, "leimma". Como consecuencia de una serie de cálculos que no vamos a repetir aquí, Platón llega a la visión siguiente:

El primer intervalo se expresa matemáticamente en la relación 1 : 2. Pero esta relación responde al intervalo de octava. La octava se "llena" con dos sinfonías fundamentales, la quinta $\frac{3}{2}$ y la cuarta $\frac{4}{3}$. Pero los dos tonos extremos de la quinta se unen, a su vez, armónicamente por tres tonos enteros, a los que hay que añadir un leimma. El cuarto comprende dos tonos enteros más un leimma. Así, el intervalo 1 : 2 comprende cinco

[26] O.c., p.48.

tonos y dos leimmas. Este mismo razonamiento se aplica a los demás intervalos.

Para los seis intervalos, Platón determina, pues, en cada una de la serie de los dobles (1 : 2 : 4 : 8) y de los triples (1 : 3 : 9 : 27) los promedios proporcionales armónicos y aritméticos. Así, el sistema completo es como sigue:

El intervalo 1 : 2 comprende cinco tonos y dos leimmas.

El intervalo 2 : 3 comprende tres tonos y un leimma.

El intervalo 3 : 4 comprende dos tonos y un leimma.

El intervalo 4 : 8 comprende cuatro tonos, tres leimmas y un apotomè.

El intervalo 8 : 9 comprende un tono.

El intervalo 9 : 27 comprende siete tonos, cuatro leimmas y un apotomè [27].

"Platon montre ainsi comment le Nombre s'empare des choses et porte partout l'ordre, la mesure et la beauté. Beauté cachée, invisible au profane et que seul le philosophe, nourri de mathématique, sait apercevoir" [28].

En la composición de los elementos, también el número y la proporción juegan el papel más importante. Se trata de explicar por sus propiedades matemáticas las características sensibles. El fuego es lo más ligero y lo más penetrante, porque está formado por los *tetraëdra* más agudos y más pequeños; la tierra es inmóvil y pesada; sus elementos son cúbicos, porque, al dejar caer un cubo de cualquier forma, siempre queda en su sitio. Pero un elemento se une con el otro; por lo tanto, tienen algo de común. Todos sus planos consisten en triángulos de determinados tipos. Entre los lados de estos triángulos, entre los triángulos componentes y las figuras conjuntas, entre los planos mayores, triangulares y los volúmenes que resultan de ellos, existen proporciones fijas, simples, claras, las mejores y las más bellas. Claro que entre las proporciones de cada elemento y las relaciones mutuas de los elementos entre sí [29] existe, a su vez, otra proporción [30]. Sin embargo, parece imposible determinar esta última proporción partiendo del texto del *Timeo*.

Al lado de los cuatro poliedros elementales: del tetraedro (fuego), el octaedro (aire), el icosaedro o el dado (agua) y el cubo (tierra), hay un quinto cuerpo, "del que Dios se ha servido en provecho del todo cuando diseñó a éste completamente" [31]. Se

27 O.c., p.50.
28 O.c., p.51.
29 Supra p.78.
30 RIVAUD, o.c., p.77-80.
31 55c.

trata del dodecaedro regular, cuyo plano lateral es un pentágono regular que no se puede construir con los triángulos rectangulares antes mencionados. Pero el pentágono da lugar al pentagrama y es por excelencia la figura del "número áureo" [32], en el cual la tercera proporción, que Platón ha descuidado hasta aquí, es decir, la geométrica, juega el papel más importante.

E) El todo en su composición microcósmica (los elementos) y en su estructura macrocósmica (el orden de los astros) está, por tanto, regido por la simetría, la armonía y la sinfonía, que producen la belleza. Pero en el mundo gozamos de algo más que figuras armoniosas y sonidos acordados; existen los colores.

Platón habla expresamente en el *Filebo* de una analogía entre las bellas formas y los bellos colores [33]. Entre los placeres, dice, los hay aparentes y verdaderos. Los verdaderos comprenden las pasiones, que están mezcladas con dolores, y los placeres puros, que, al faltar, no producen en nosotros deseos desmedidos y dolorosos, y, cuando nos alegran con su presencia, nos hacen gozar una plenitud, colmada de agrado y libre de todo dolor. Estos placeres son los que producen los "bellos" colores, las "bellas" formas e incluso la mayoría de los sonidos y de los colores.

Para aclarar su pensamiento, Platón parte de la distinción entre las formas "bellas" y "no bellas". A un lado pone "la belleza de los cuerpos vivientes y de las pinturas", que son perecederos y cambiantes y deleitan simplemente, porque son percibidos; al otro lado pone las figuras geométricas del mundo ideal y de las matemáticas, "líneas rectas, círculos, planos y circunferencias, que surgen de ellas por medio de poleas, reglas, escuadras... Tales formas (que sólo la inteligencia comprende) son bellas; no relativas, como las demás, sino bellas en sí siempre por su naturaleza. Y los placeres que proporciona su conocimiento no tienen nada que ver con el placer del prurito, sino que poseen su estructura propia, que es pura" [34].

Los colores "de este tipo" son bellos asimismo y fuente de placeres. Platón, lógicamente, tiene que dejar a un lado los colores cambiantes de las formas de la naturaleza y de las pinturas con todas sus armonías realmente percibidas. Por lo tanto, reconoce implícitamente que los colores, que están fundados en la misma naturaleza de la realidad, forman la base de todas las multiplicaciones y están sujetos a las "justas" proporciones, según

32 JAN PRINS, o.c., n.94 p.158; véase arriba p.36.
33 *Phil.* 51.
34 51c.

el modelo de los tonos fundamentales o "puros", de los cuales, gracias a relaciones objetivas, nacen todas las sinfonías.

Hasta aquí el principio bajo qué formas puede ser contemplado esto de manera sensible. En el *Timeo* Platón confirma la existencia de cuatro colores fundamentales, de un tetractys, por lo tanto. Los dos extremos son el blanco y el negro; entre ambos están el rojo y el brillante (¿amarillo claro?) (στίλβον, λάμπρον).

Los otros nueve colores principales se producen a partir de la mezcla "*¿Pero en qué proporción? (No puede decirse.)* Aunque se supiese, no tendría sentido decirlo, porque ni se podría dar el motivo necesario, es decir, el porqué según el principio de lo mejor, ni una explicación verosímil" [35].

Probablemente, las mezclas de que Platón hace mención son puramente empíricas. He aquí la serie. Preciso es observar que los términos griegos han sido vertidos por los traductores de diferentes maneras.

1. Blanco y negro = gris (φαιὸν).
   Gris pálido y rojo = púrpura (ἁλουργὸν).
   Gris negruzco y rojo = marrón oscuro (ὀρφινον).
2. Brillante, blanco y rojo = amarillo áureo o rubio (ξανθὸν).
   Brillante, blanco y negro (gris pálido) = azul claro γλαυκόν).
   Brillante, blanco y negro (gris oscuro) = azul fuerte (κυανοῦν).
3. Rubio y blanco = amarillo claro, ocre (ὠχρον).
   Rubio y gris pálido = beige (πυρρὸν)
   Rubio y gris oscuro = "verde oliva" (Rivaud) (πράσιον).

Todos los matices del universo resultan de la mezcla de estos colores, y también del color de la piel o el color de la carne, que es imitada por los pintores con una mezcla, llamada con el nombre especial "andreikelon" *(Crat.* 424d). *A priori es imposible determinar las proporciones matemáticas de la mezcla; "tampoco se las puede controlar con la experiencia.* Sólo Dios sabe cómo en un mismo conjunto pueden mezclarse todos estos elementos distintos, para separarlos después otra vez (y permitir así el cambio de matices). Quien matemática o empíricamente quisiera descubrir la composición de la armonía de colores, perdería de vista la distinción entre la naturaleza humana y naturaleza divina" [36].

F) Todas las formas que el mundo contiene, sean los cuerpos, sean las almas, están compuestas según los mismos principios de medida y belleza; "todo lo que es bueno, dice Platón, es bello, y lo bello tiene su medida...; pero mientras podemos co-

35 68b.
36 68d.

nocer y expresar en cifras las proporciones de medida más pequeñas y simples, *somos incapaces de formular matemáticamente las proporciones más importantes y más grandes (las más complicadas)*" [37]. Esto vale, entre otras cosas, para las proporciones de la belleza humana; las proporciones fundamentales de las líneas son racionales; sus matices más finos y las proporciones de los colores, irracionales.

Platón se limita aquí a exponer generalidades, pero confirma expresamente que la belleza humana supone medida en el cuerpo, medida en el alma y medida en la adaptación mutua de alma y cuerpo. "El hombre que armonice las bellas cualidades en su alma con los bellos rasgos de su apariencia externa de tal manera que los rasgos estén adaptados a las cualidades, constituye el espectáculo más bello que admirarse pueda" [38].

En el *Timeo*, Platón repite la tesis de la *República:* "Cuando cuerpo y alma están armónicamente adaptados, para el espectador competente es lo más bello y lo más atractivo de cuanto pueda verse. Cuando un alma fuerte tiene por vehículo un cuerpo demasiado débil, el hombre está desequilibrado en su proporción principal...; porque, cuando un cuerpo tiene piernas demasiado largas o, por culpa de otro miembro cualquiera, está demasiado fuera de medida, no es tan sólo feo, sino que cada vez que choca o es empujado, cae al suelo por su andar vacilante. Así, también se produce un desequilibrio cuando un cuerpo es demasiado grande y demasiado fuerte para su alma y está unido con un alma demasiado débil; en tal caso, el hombre ansía demasiado el alimento y demasiado poco la sabiduría" [39].

Platón deduce de esto conclusiones para la formación del hombre: "no hay que mover el alma sin el cuerpo, ni el cuerpo sin el alma; de modo que, conteniéndose y equilibrándose uno al otro, ambos puedan llegar a ser sanos (y bellos). Mediante la gimnasia y la higiene se crea la medida en el cuerpo; mediante la música y la ciencia, en el alma; por el ejercicio equilibrado de estas aptitudes, el hombre completo llegará a ser tan bello como bueno" [40]. La música sin la gimnasia haría al hombre demasiado blando; la gimnasia sin la música, demasiado duro.

Platón concede mayor importancia a la belleza del alma—y más en particular a la belleza moral—que a la belleza formal del cuerpo. Según una de las imágenes más vivas y logradas que utiliza, se puede comparar al hombre moralmente bello con

37 87c. Consideramos de mucha importancia esta afirmación de irracionalismo.
38 *República* 402d.
39 *Tim.* 88c.
40 Ib., 88.

un músico. La música—no sólo la música espiritual, sino también la sensible—crea medidas y "mesura". Pero la mesura impide toda exageración en los placeres, así como la medida la veda en los movimientos. "El hombre que goza excesivamente..., no ve ni oye nada de manera adecuada, sino que está entontecido y no es capaz de obrar razonablemente...; el afán irrefrenado de placeres lleva al desenfreno [41]. El tirano, que quiere reinar sobre una ciudad para satisfacer todas sus pasiones, es buena prueba de esto. Pero todo individuo que satisface desmedidamente sus pasiones, se entrega, como un tirano, a una suerte de locura que no respeta nada [42]. Imagina que se convierte en rico y satisfecho, y no halla más que interna desazón y amargor, porque pronto todas sus pasiones resultan mezcladas con dolor [43]. En vez de saborear la verdadera felicidad, conquista solamente la apariencia de lo bueno; no lucha por la belleza de Helena, sino sólo por su sombra..." [44]

De manera acertada, Platón aplica estas consideraciones al goce de la belleza. Sólo quien contempla en la belleza la medida eterna, puede gozar mesurada y bellamente. Quien se entrega de forma insensata a la belleza del sexo, abandónase a la sensación irrazonable, al apetito carnal, sin bondad objetiva; a la pasión erótica, sin dominio mesurado de sí [45]. Y esto mismo vale, *mutatis mutandis*, para quien, sin entendimiento ni medida, quiere gozar en exceso de las ilusiones del arte, del engaño del teatro y de las imágenes plásticas.

Capítulo II

EL ARTE COMO MÍMESIS

1. La aportación de Platón

Las obras de Platón constituyen una fuente inagotable para la historia del arte [1]. Muy en particular llama la atención sobre las esculturas de Dédalo, llenas de movimiento; la policromía de las estatuas *(República* 420c), la técnica criselefantina de Fidias *(Hippias*, ver arriba), la "skiagrafía", mediante la cual se

41 Ib., 86c. Cf. *República* 573.
42 *República* 573.
43 Cf. *Filebo*.
44 *República* 586.
45 *Phaedr.* passim, p.e. 250e.

1 P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps* (Arts plastiques) (París 1938).

produce en un plano, desde lejos, la impresión de relieve [2]. Schuhl cree incluso que Platón hace alusiones a la distinción entre el arte de la imitación fiel de lo *individual* por medio del vaciado y un arte que calcula *a priori* las proporciones de las medidas objetivas de la *especie*. En eso se fundaría la contraposición entre los cambios en las proporciones, según está hecha una estatua para ser contemplada desde lejos o desde cerca [3].

Naturalmente, Platón está al tanto de toda la tradición literaria. Habla, como todos, de la inspiración de las musas y del entusiasmo poético; está al corriente de las polémicas en la crítica literaria; conoce a "los maestros, versados en el conocimiento de Homero", que llaman a este fundador "el gran heraldo de toda sabiduría y arte" [4]. Por otra parte, no se le han escapado los ataques de Jenófanes y Heráclito. También Pitágoras, según relata Diógenes Laërcio (VIII 21), había visto en el hades a Hesíodo y a Homero, presa de las mayores torturas "como castigo por todo lo que habían dicho de los dioses".

Está perfectamente enterado de las ideas de Damón acerca de la educación musical y toma apasionada parte en la polémica entre los antiguos y los modernos respecto de la música. En su reprobación de la tragedia por otra parte, llega mucho más lejos que Aristófanes y apoya su opinión en fundamentos filosóficos.

A) Dios ha señalado cómo los términos y las realidades del arte—pintura, escultura, música, teatro—habían sido aceptados y "traspuestos" a un plano más elevado. La contraposición entre las realidades y las apariencias (eidolas) vuelve siempre. El virtuoso es "un músico", es decir, un creador de armonía [5] y de simetría [6]; la mayor sabiduría es la armonía más bella y más elevada [7]. Al crear el mundo según las proporciones más bellas y mejores, Dios, el arquitecto, procede como un escultor, "porque el mundo es como una imagen estatuaria (agalma) de la divinidad eterna, mientras que el tiempo en que se mueve es la imagen, continuada rítmicamente según valores numéricos, de lo eterno" [8].

En la mezcla de sabiduría y sensualidad, el filósofo es como un artista que quiere crear medidas. A la manera de un escultor, esculpe la imagen del tirano [9] y modela, no sólo en la imagina-

2 *Fedro* 69b; *República* 365c 523b 583b 586b 602c; *Teet.* 208c; *Parm.* 165c; *Crit.* 107d; *Leyes* 663, etc.

3 *Soph.* 235c-236b. La interpretación parece un tanto audaz.

4 *Crat.* 407a; *Ion* 503c 531; *Hipp. min.* 363a; *Prot.* 309a; *República* 606-607.

5 *Fedro* 248d; *Soph.* 259c; *República* 411c.

6 Véase *Filebo*.

7 *República* 689d.

8 *Tim.* 37c.

9 *República* 540c.

ción creadora, sino también en la cera o barro, el monstruo que deberá simbolizar el alma mala [10]. El legislador, como un dibujante, tiene que hacer un esbozo de los casos a que deberá ser aplicada la ley. El filósofo pinta su Estado ideal como un pintor que imitara un modelo divino; primero limpia la madera y al pintar mira alternativamente a la eterna belleza del modelo y al retrato pintado con color carne. Con ayuda de la comparación borra una cosa, rehace otra: de este modo el moralista legislador mezcla y armoniza, asimismo, las inclinaciones humanas según el criterio de la simetría divina [11].

Si, por otra parte, el filósofo quiere dar una idea de los malos Estados, que tanto desagradan a los justos, perfila entonces ante los ojos algo monstruoso, siguiendo de nuevo el ejemplo de los pintores que componen figuras monstruosas de machos cabríos, ciervos y otros animales [12]. En el *Político*, Sócrates describe la figura del príncipe; tendrá cuidado de no hacer lo mismo que los escultores, que a veces, sin razón, se apresuran demasiado o bien retrasan el adelanto de sus obras por detenerse en demasiados y harto minuciosos detalles [13]. El retrato que el filósofo, el orador y el poeta desarrollan en palabras, es semejante a la representación pintada por un ser viviente, en la cual la figura (perigraphè) está claramente delineada, pero que aún no ha obtenido el brillante relieve (energeia), que el artista produce por medio de la composición (synkrasis) de los colores...

A nadie sorprenderá que Platón muestre un fino sentido artístico; Broos cita algunos textos típicos [14]. Platón observa que el poeta se enfada con el actor que maltrata sus poesías [15], porque los poetas aman a sus poesías como los padres a sus hijos [16]. Los rapsodas desdoblan su personalidad; por un lado, sienten las pasiones de los personajes: por otro lado, siguen observando fría y críticamente las reacciones de los oyentes [17]. Cuando componen tragedias y no saben salir del enredo, los escritores recurren a la intervención de los dioses, que hacen aparecer por medio de artificios y máquinas escenográficas [18]. En el versificar de sus cantos, los poetas, al igual que los rapsodas en la decla-

10 Ib., 588b.c.
11 Ib., 500e-501a.
12 Ib., 488a.
13 *Pol.* 277a.
14 O.c., p.51.
15 *Charm.* 162.
16 *República* 330c.
17 *Ion* 535b.c.
18 *Crat.* 425d.

mación, experimentan la misma felicidad que los flautistas al tocar su instrumento [19].

2. El arte como imitación

"Se llama "poiesis" a la causa que hace transformar algo del "no-ser" al "ser". Todas las producciones en todas las artes son, pues, "poiemata" y todos los artistas que las producen son "poieten". Pero no a todos se les da el nombre de "poeta", ya que en el conjunto de la "poiesis" se considera seperadamente la parte que se refiere a la música y el arte métrica; esta parte se denomina con el nombre del género completo" [20].

Pero "poietikè" o arte creador es sólo una parte del arte en general; en el *Sofista,* Platón distingue el arte por el cual adquirimos algo—por ejemplo, pescar un pez—y el arte por el cual hacemos algo. El propio arte creador se distribuye en dos clases: la divina y la humana. Cada una de ellas produce *cosas* e *imágenes* [21].

El arte del Creador divino, que, según Platón, es arquitecto, escultor y poeta a un tiempo, crea realidades sin vida o con vida según modelos o ideales eternos y perfectos, con arreglo a las proporciones descritas en el *Timeo.* Pero también produce imágenes ficticias de las cosas, como las sombras y los reflejos en la naturaleza y las imágenes del sueño en la imaginación. El arte humano produce, asimismo, realidades e imitaciones; realidades, cuando el arquitecto construye una casa para vivir, el carpintero hace una cama para dormir, un tercer artesano hace husos y lanzaderas para el tejedor, un cuarto hace una flauta para tocar música [22]; en estos dos últimos casos, el artesano "hace" instrumentos con los cuales otro artesano puede producir otras cosas. El arte crea imitaciones cuando, entre otras cosas, el pintor representa una cama, o, mejor, la ilusión de una cama; la cama sólo puede aparecer en un aspecto, nadie podrá dormir en ella, y el que lo pinta no sabe qué realidad se comprende bajo su obra en consideración al reposo [23].

El arte "mimética" o "imitadora" utiliza dos clases de medios; o bien imita por medio de utensilios, como los pinceles y los colores del pintor, o bien por medio del propio cuerpo y la propia voz; así podemos imitar los gestos y el hablar. Cuando alguien

19 *Eutid.* 279d.
20 *Symp.* 205b.
21 *Sof.* 265-267.
22 Ib., 267.
23 *República* 598.

canta o habla, generalmente no es capaz de reprimir sus gestos y movimientos; el que le oye, puede imitar los sonidos producidos con el arte del cantor o del actor; el que le ve, puede imitar las actitudes y gestos con el arte del danzarín [24].

En el *Sofista* prosigue aun esta división, ya que el arte de las imágenes o "eidola" se divide en reproductiva (eikastikè) y fantástica (phantastikè). Esta clasificación ha impresionado, entre otros, a Schuhl. La primera, dice Platón, imita el modelo según las proporciones justas y objetivas, en longitud, anchura y profundidad, y en los colores que tiene. La otra no respeta la objetividad ni en las medidas ni en los colores. ¿Pensará aquí Platón en las *skiagrafía,* o en las esculturas que se ven desde una cierta distancia, y que el creador modela desde el punto de vista del espectador? ¿O quizá en el arte que representa a los hombres, no tal como son, sino tal como aparecen? ¿O hace acaso alusión a las creaciones de la pura imaginación? Por un lado, se hablará de "eidola" (estatuas), "eikones" (imágenes), "mimemata" (imitaciones); por otra parte, de "phantasmata" (imágenes de la libre fantasía) [25].

Desde otro punto de vista, Platón distingue entre el arte que representa la esencia de las cosas y otro que sólo imita las apariencias. El primero imita, con la voz y sirviéndose de palabras, las cosas que mencionan; el otro contempla no la esencia de las cosas [26], sino las propiedades sensibles, el color y el sonido, e imita musical o pictóricamente las apariencias [27].

Pero el arte que se sirve de palabras y nombres no es fiel a su vocación, es decir, a captar por medio del habla la esencia de la realidad. Porque, bajo la influencia del placer del sonido, de la imitación, de la cuasi-realidad, degenera en sofística, en retórica, en parodias seudo-poéticas. ¿Sabe acaso el pintor cómo se hacen bridas y estribos y puede decir cuándo están bien hechos? No. ¿Sabe Homero cuáles son las reglas del arte de guerrear? Tampoco. Ambos reflejan lo que *ven,* sin preocuparse por el conocimiento de lo que *es.* Ambos crean la apariencia de realidad, pero no captan la misma realidad. Ambos pecan de crear frusleríias. El verdadero etimologista, que al mismo tiempo es filósofo, intenta descubrir en las palabras la estructura auténtica de las cosas y de las virtudes y emplea las palabras solamente para desvelar la verdad. "Por el contrario, Homero y los poetas imitan solamente la apariencia de las cosas y las virtudes, como el pin-

[24] *Sof.* 267 y *Leyes* 816a.
[25] *Sof.* 266d-267.
[26] *República* 598a.
[27] *Crat.* 423d.

tor produce la apariencia de un coturno. El uno no sabe nada de moral; el otro, nada de hacer zapatos... Pero cuando el poeta, en cada objeto de arte que describe, pone con sus palabras y frases los colores adecuados sin hacer otra cosa que imitar verbalmente el objeto, en tal caso produce en quienes no se preocupan por las cosas mismas, sino solamente por las palabras, por la medida, el ritmo y la armonía de sus cantos, la impresión de que allí, de una manera prodigiosa, se revela la misma verdad; tan encantadores son los adornos del arte mimética que le es propia" [28].

En las artes miméticas, pues, debe hacerse una diferencia entre el fin serio y sencillo a que alcanzan. Hay artes a las cuales hay que agradecer la creación cultural, tanto material como espiritual. "Y hay otras que, como las artes meramente decorativas, las artes plásticas y la música (virtuosista), producen imitaciones que son creadas exclusivamente para el placer, "pros tás hedonás mónon" [29].

La consecuencia de la distinción entre las artes de la palabra y las artes del color y el sonido es que Platón dará a la literatura, sobre todo al diálogo filosófico, que por la palabra hablada y viva trata de captar "cosas", muchísimo más valor que, por ejemplo, a las artes plásticas. Todas las artes propónense como finalidad suprema representar lo viviente. "Pero las artes de la palabra lo hacen mucho *más claramente* que la pintura y que toda otra artesanía" [30]. Cuanto más se aleja uno de la vida, intentando imitar lo viviente, tanto más imperfecto llegará a ser el arte. "La pintura (produce cierto placer, pero ella) tiene un punto desagradable al producir creaciones que aparecen ante nosotros como seres vivientes, pero que, cuando se les pregunta algo, callan reverentemente" [31]. Con tales retratos, así como con realidades que no se mueven, siéntense ganas de verles moverse y (cuando se trata de retratos de atletas) de verles actuar en concursos adecuados para sus cuerpos [32].

El griego prefiere la realidad viva al arte más sublime. Platón recoge aquí toda una tradición. "Belle tête, mais de cervelle point", repetirá La Fontaine al fabulista griego. "La estatua, explica Esquilo (por más bella que sea), es incapaz de hablar...; odiosa es para el hombre la gracia marmórea (de la estatua femenina). Porque de los ojos vacíos han huido todo cuanto pro-

28 *República* 601-602.
29 *Pol.* 287.
30 Ib., 277c.
31 *Fedro* 275d.
32 *Tim* 19b.

venía de Afrodita"[33]. "Por bello que sea, dice Eurípides, un cuadro, siempre es mudo"[34]. Y por esto veneramos a los dioses más en el respeto para con los ancianos que en el culto a sus estatuas; "porque las imágenes de los dioses son solamente imitaciones muertas de la deidad, mientras que los padres, dice Platón, son sus imágenes vivas"[35]. Platón mantiene la tesis incluso frente al arte más cargado de idealismo. El pintor seguramente no ve al hombre ideal en el mundo espiritual[36], sino que por comparación empírica se puede elevar hacia la representación del hombre más bello. "El pintor que dibujase un hombre de esta manera, sin poder demostrar que puede existir en la realidad, sin duda no sería un pintor menos bueno que el que fielmente representa a un individuo real. Pero en él, como en otros, el arte, al fin y al cabo, permanecería mudo e inmóvil"[37].

Cuando Platón examina la capacidad artística en el sujeto, hállase todavía, en su época, ante el antiguo problema: ¿es el arte un don de los dioses o una invención de los hombres? ¿Inspiración o técnica?

El problema se expresa psicológicamente en la fórmula locura (manía = furor) o razón. Hay diversas clases de locura; la de los profetas clarividentes, que revelan lo oculto; la de los taumaturgos, que conjuran desastres y liberan de la maldición; la de las musas, que, cuando se posesionan de un alma pura y tierna, la excitan y embelesan, le inspiran odas y cantos... Frente a la primera locura existe el arte humano de los adivinos; frente a la segunda, el arte de los médicos; frente a la tercera, la poesía, que se basa en una técnica racional de hacer versos, pero que se ve rechazada a la sombra por la poesía de la inspiración[38]. Todas las almas ven en la vida eterna un reflejo de lo bello, pero no en la misma medida. Cuando se unen con el cuerpo, pierden un tanto de su amor por la belleza. De ahí que los hombres aquí en la tierra no sean susceptibles en la misma medida para la locura y el amor de lo bello. "En primera fila están el filósofo, que comprende la esencia de la belleza misma; el rey, que de manera bella gobierna un estado; el hombre, que se adiestra en la política y la economía. Después de ellos vienen (el místico purificador) y el médico, el adivino y el augur, el poeta y los demás artistas miméticos. Progresivamente alejados de lo bello

33 *Agam.* 242.
34 Fr.373.
35 *Leyes* XI.
36 Ib. nt.26.
37 *República* 472d.
38 *Fedro* 244.

están el artesano, el sofista y el demagogo, y el que más lejos se halla de todos es el tirano" [39].

Pese a la locura divina, Platón no considera a los creadores de arte como los más importantes entre los grandes hombres. En el *Ion* menciona en una misma línea, junto con la poesía, a la pintura, la escultura y la música. Lo que es Homero entre los poetas, es Polignoto entre los pintores; Dédalo, Epeos y Teodoro entre los escultores, y Olimpo y Orfeo entre los compositores. Pero Platón tan sólo atribuye expresamente la inspiración a los poetas. Si hay una relación entre la inspiración y la mímesis, es punto que deja sin tratar, aunque indica la diferencia entre inspiración y razón en la producción de la obra. Cuando el poeta canta llevado por un arrebato, dice muchas cosas bellas sin darse cuenta de lo que dice; esto demuestra que no poetiza por sabiduría (y ciencia premeditada), sino por emoción natural y entusiasmo divino [40]. Todo aquel que crea algo hermoso, sin saber cómo, obra también por inspiración; en este sentido, algunos políticos son poetas [41]. De la carencia de visión crítica y conocimiento científico se sigue que el inspirado predica tanto lo bueno como lo falso. No es justo creer que los poetas revelan solamente la verdad; sin embargo, sería equivocado pensar que no cuentan sino mentiras [42]. En todo caso, cuando el poeta deja correr libremente, como una fuente, todo lo que brota en él, no sabe qué partida tiene razón o no entre las gentes que él imita [43].

Platón, por tanto, se muestra desconfiado frente a la inspiración; prefiere la aptitud que crea la obra con conocimiento racional antes que la otra. Sin embargo, entre ambas está un saber hacer, que no consiste en la inspiración divina ni en una técnica claramente consciente. Por consiguiente, en la facultad humana de producción hay una doble posibilidad; se puede producir algo sea por rutina y experiencia empírica, sea con visión científicamente racional.

En el *Gorgias*, Platón combina la creación por rutina con la búsqueda de lo deleitoso para caracterizar ciertas "artes", que contrapone a las que con claro conocimiento persiguen lo objetivamente bueno. La gimnasia forma cuerpos objetivamente bellos, y la medicina los conserva sanos gracias a un régimen adecuado; la moral y la legislación hacen lo mismo respecto al alma. Pero surgen otras habilidades para imitar estas ver-

39 Ib., 248d.
40 *Ion* 532; *Apol.* 22a.
41 *Menón* 99.
42 *Leyes* 682.
43 Ib., 719.

daderas artes; su finalidad no es hacer al hombre bello y bueno, sino halagar sus sentidos. "El arte culinario se ampara en la medicina, y el arte del cosmético y el adorno, en la gimnasia; para un hombre libre es una actividad mala, engañosa, vil e indigna recurrir a formas, colores, barnices o ropa con propósitos de seducción, para que les den una belleza que no es la suya" [44]. Tan desastrosa es para el alma la retórica halagadora y la sofística, como para el cuerpo la cocina refinada y el arte de adornarse y engalanarse. Cuando la medicina cura a alguien, es a base del estudio de la naturaleza y del conocimiento de las causas; en cada momento puede justificar sus decisiones objetivamente. El arte culinario, que no persigue sino el placer, se mueve ciegamente y sin arte hacia su finalidad sin haber meditado la naturaleza, la causa y los efectos del placer, sin clara distinción entre una cosa y otra. Solamente puede apoyar sus actos en la práctica, en la rutina, en el recuerdo de lo que se acostumbra a hacer.

Por tanto, no es suficiente, dice Platón en el *Fedro*, enumerar empíricamente, con Trasímaco, los trucos para excitar o aplacar las diferentes pasiones. Tendría que comenzar por describir (científicamente) el alma, determinar las diferentes clases y tipos de almas, indicar para cada tipo cómo el alma acciona y experimenta, se agita y reacciona. Y, por otra parte, tendría que estudiar los distintos tipos de discursos para revelar las relaciones entre los discursos y las almas y explicar por qué un discurso de este tipo causa necesariamente tal o cual reacción en un alma de tal o cual clase [45]. Así, el arte máximo, según Platón, se basa en una visión clara y exacta de la realidad, en el claro conocimiento de un método según el cual se ordenan ciertos medios para lograr un fin determinado.

Esta definición puede aplicarse a la poesía: Agatón, por ejemplo, posee la "technè" de la poesía [46]. Sófocles y Eurípides dominan la "tragôdias poièsis" [47]. El que es capaz de hacer sonar un tono bajo o alto en una cuerda, no por esto es ya un armonista. El que sobre un tema breve puede disertar larga y ampliamente, o puede componer sentencias sobre de un tema grandioso, o puede pronunciar discursos que despierten compasión o inspiren miedo, no por esto es un poeta trágico; la técnica de la tragedia supone que todos estos elementos se pueden fundir en un conjunto hábilmente ordenado según un

44 *Gorg.* 463.
45 *Fedro* 271.
46 *Symp.* 196d.
47 *Fedro* 269a.

determinado método; esta técnica la poseen Sófocles y Eurípides.

Pero todo lo que supone ordenación consciente se basa en un conocimiento racional [48]. La técnica es una actividad que tiene su raíz en la razón [49], y resulta inconcebible sin la posesión de inteligencia [50]. Ciencia, conocimiento y arte guardan relación con la "intelección" del entendimiento o la "intuición" del "nous" [51]. Naturalmente, el arte es algo humano; se trata de lograr resultados en los seres naturales y en los objetos artificiales mediante un método. Y por esto escoge determinado material con vistas a una finalidad bien determinada, que, una vez realizada, deberá formar un conjunto bien ordenado [52].

Así, Platón distingue diferentes formas; una de ellas se debe al arte; otras a la deidad, a la naturaleza, al azar. Las formas artísticas tienen un carácter secundario; las formas creadas por Dios son primarias. Entre ambas están las formas producidas por la naturaleza y el azar.

Por tanto, el arte es menos poderoso que las otras causas creadoras; las cosas más grandiosas y bellas que existen son producto de la naturaleza y el azar; el arte solamente construye formas más pequeñas.

La naturaleza comprende de hecho dos realidades; los elementos, que se mueven inconscientemente, y el alma del mundo, que persigue finalidades. Es evidente que debe haber una relación entre el alma del mundo y el arte; Platón no se preocupa del problema. En cuanto al azar, que presupone el orden, no escoge conscientemente las primeras materias ni la ordenación de las formas; por el contrario, todos los productos del arte suponen la inteligencia en la elección del material, la ordenación de la forma y en el movimiento encaminado hacia su fin. El arte se sirve de formas ya existentes en la naturaleza; mortal como es, produce tan solo lo perecedero, al contrario de la naturaleza. Mientras que la naturaleza solamente persigue resultados serios, el arte, al lado y después de las finalidades serias de la medicina, la agricultura y la gimnasia, persigue también objetos placenteros y deleitosos como lindos juguetes, que no tienen participación alguna en la verdad, pero que crean ilusiones con el mismo título que la pintura y la música [53].

El arte se basa, pues, en el conocimiento racional; esto es

48 *Gorg.* 506.
49 Ib., 465a.
50 *Crat.* 414b.
51 *Phil.* 55e 56c 57e.
52 *Gorg.* 503d.
53 *Leyes* 888e-890. Ver supra *Demócrito* p.58.

más o menos exacto según los casos. En primer lugar vienen las artes que tienen interés para la formación del hombre, y suponen el conocimiento justo de la medida, la proporción y la simetría sobre todo en el terreno moral. Siguen las artes más cercanas a la materia, que, como la arquitectura, utilizan instrumentos de medir, y consiguen así una gran exactitud; quítese el arte de calcular, pesar y medir, y no quedará apenas nada de valor. Este es el caso de las artes de la tercera clase: en el *Gorgias,* Platón pone el ejemplo del arte culinario; en el *Filebo* trata de la música, en cuanto no se basa en cálculos matemáticos, sino en la práctica empírica; buscando y tanteando, la música de flauta llega conjetural y adivinatoriamente a la justa "proporción de medida" para cada nota. Se produce una forma sonora, pero llena de conocimiento oscuro e incierto [54]. Hasta en las artes superiores hay que aceptar una doble ciencia del número y de la medida: el conocimiento "puro" del número y la aritmética empírica [55]. ¿Insinúa acaso Platón que no sólo en la arquitectura, sino también en la moral, se puede determinar la medida intuitiva y empíricamente, aunque de una manera confusa, y que las proporciones de la belleza pueden ser calculadas *a priori* o bien medidas según la experiencia?

Entre la inteligencia y la mano hay una relación innegable. Esta sirve, sobre todo, para hacer. Muchas artes se sirven de las manos para producir algo; otras crean formas sin necesidad de las manos. Platón comprueba el hecho; pero, siendo griego, no puede sustraerse a juicios de valor, que colorean las comprobaciones de una manera especial. A veces da pruebas de aprecio para las artes manuales; si Zeus ha inventado la política, la Musa la música, Eros la poesía (lírica); la forja proviene de Hefesto, y de Atenas el tejido. Pero, a pesar del origen divino de las artes manuales, se prohibe a los ciudadanos libres hacerse artesanos; su "técnica" propia es el arte de la vida moral y social [56].

La "verdadera" destreza, conveniente y adecuada para el hombre, consiste en fijar la distinción entre lo justo y lo injusto y realizar la justicia. Todas las demás facultades son, en cuanto a conocimiento, no más que groseras aptitudes y, en el terreno de la producción, sólo mera habilidad mecánica [57]. Lo que teme Platón del trabajo manual es que el ejercicio de un oficio de-

54 *Phil.* 55-57.
55 Ib., 37.
56 *Leyes* 486.
57 *Teet.* 176c.

forme el cuerpo, produzca en el alma inclinaciones y apreciaciones "banáusicas", trastorne la armonía del hombre completo a favor de lo físico, y produzca de esta manera cierta mutilación en el espíritu [58]. Naturalmente, el sabio debe desdeñar todo trabajo manual así definido [59].

¿Es el artista un artesano en el sentido moderno? Desde luego, el poeta no lo es; sobre todo, cuando crea llevado de un arrebato divino, es completamente distinto a los artesanos banáusicos, que sólo tienen aptitudes para el trabajo manual. La poesía es una técnica solamente en sentido translaticio [60]. El músico tampoco es un artesano, a no ser cuando, sobre todo sin teoría musical, toca un instrumento. Pero ¿y el pintor, el escultor y el arquitecto? En el apócrifo *Alcibíades II*, el escultor es mencionado junto con el carpintero y el zapatero; en *Gorgias*, el pintor (pero ¿qué pintor?) es colocado en la misma clase que el arquitecto y el constructor de barcos. En las artes plásticas no se puede negar la intervención de la mano. De esto se sigue que, hecha abstracción de la posible inspiración demoníaca y la mímesis, el artista plástico, en cuanto a la ejecución, puede ser un artesano bueno o malo [61]. La posición social del artista es algo distinto. Los grandes artistas no son tan sólo favorecidos por los reyes y las ciudades; también Platón reconoce que "Fidias es famoso por sus bellas obras" [62] y que Polignoto, entre los pintores, goza de la misma fama que Homero entre los poetas [63].

3. Las artes de las musas

"Ningún animal es capaz de mantener inmóviles su cuerpo y su lengua; ambos se mueven irresistiblemente y producen sonidos. Pero los animales no tienen conciencia del orden y desorden de sus movimientos: en otras palabras carecen del sentido de lo que llamamos ritmo y armonía. Sin embargo, los dioses nos han dado a nosotros el sentido del ritmo y de la armonía junto con el placer que producen. Este sentimiento es el que nos ha hecho inventar los "coros" (choroi), llamados así por la alegría (chaira) que evocan" [64]. Por eso se dice "que la naturaleza

58 *República* 496d-522b.
59 Ib., 590c.
60 *Simp.* 196d.
61 *Crat.* 429a.
62 *Menón* 91d.
63 *Ion* 532.
64 *Leyes* 653e-645 664e 675e.

ha dado sólo al hombre, y no a los animales, la idea del orden: el ritmo es el orden en el movimiento, la armonía es el orden en la mezcla de los sonidos altos y bajos". El ritmo es común a todos los movimientos del cuerpo y de la voz; (por tanto, está presente en la danza, en el canto y en la palabra). Pero, además, la danza tiene como propiedad la "figura", y la voz el "melos" con sus armonías o modos tonales[65].

La misma explicación de las artes de las musas se halla en el mito de Hera y Dionysos. Por venganza, Hera había producido un trastorno en la inteligencia de Dionysos, a causa del cual él había comenzado a gritar sin medida y a saltar sin orden. De ahí lo desmesurado que se han conservado los cantos y danzas dionisíacas. Pero, gracias a la inteligencia, las gentes se han dado cuenta del ritmo y de la armonía, y así nacieron la música y la gimnasia. (La poesía tiene afinidad con la música). la danza es una parte integrante de la gimnasia; todas estas artes persiguen la creación de la medida en el cuerpo[66].

La mayoría de los hombres pretenden que la verdadera esencia de las artes de las musas está en la capacidad de hacer gozar a nuestras almas. Esta tesis no se puede mantener y es irrespetuosa para la deidad. Porque la danza y el canto (y la poesía) son expresiones o imitaciones de estados del alma, y, por tanto, pintan actos, vicisitudes y costumbres del alma[67]. Todo cuanto guarda relación con el ritmo y la melodía es, pues, una imagen de las costumbres y pasiones elementales, sean buenas o malas[68].

Según la afinidad existente entre su propio carácter y la constitución de las musas, los oyentes y espectadores llaman bellos a unos productos y feos a otros; emiten un juicio sobre ellos según la analogía de las danzas con el carácter que ellos han recibido de la naturaleza, o de los adquiridos, o de ambos a la vez[69]. Por este motivo las malas gentes se complacen en las palabras desvergonzadas; dejémosles que se embriaguen o gocen fríamente con ello; al hombre digno y honrado, en cambio, hablar con mesura le parece lo adecuado[70]. Entre (las melodías y) los ritmos, los hay que corresponden a sentimientos groseros, desvergüenza e insensatez. Otros responden a estados de conciencia opuestos, y expresan una vida austera, dis-

65 Ib., 672-673.
66 Ib., 672.
67 Ib., 655c.
68 Ib., 798d.
69 Ib., 655d.
70 *República* 396b.

creta y valiente[71]. Así, existen también dos clases de danza, la regular y la irregular.

Sin embargo, Platón se ve forzado por los hechos a clasificar las formas regulares. Porque la moralidad masculina, como dice en el *Político*, aparece bajo dos formas: el despliegue de la fuerza en la lucha o "energía" y el sereno dominio de sí mismo[72]. A cada estado corresponde una forma de arte. Hay una danza que representa los cuerpos bellos (en movimiento) y las almas valerosas. Hay otra danza que refleja los estados de ánimo de un alma sabia que guarda la medida en la felicidad y el placer. La primera danza, la pírrica, imita la lucha... El danzarín ataca, retrocede, avanza, se inclina y salta. Cuando aquí se imitan los bellos cuerpos y las almas bellas, la hermosura está en la perfeción y en la fuerte tensión de los miembros del cuerpo en pleno movimiento... En cuanto a la danza pacífica..., es bella cuando refleja la actitud de gentes que de manera espontánea se someten a una ley... La danza pacífica es la expresión de un sentimiento de felicidad; así como la alegría es mayor cuando se acaba de escapar de un peligro, así también algunas danzas son más vivaces que otras que representan la tranquila posesión de una felicidad imperturbable. Tal vez haya también dos subclases en las danzas imponentes; pero Platón no se atreve a pronunciarse acerca de la naturaleza de la danza báquica, llena de vida y energía, pero tan distinta de los movimientos bélicos como de los pasos serenos[73].

"Todas las bellas cosas dan lugar a dos tipos"[74], y, por consiguiente, al lado de los ritmos y las armonías de la belleza "fuerte" (energeia), existen los ritmos y las armonías de la "mesurada" (kosmiotès); aquí predominan la lentitud y la blandura en el movimiento, la igualdad y la tonalidad grave en la melodía; allí las características son las opuestas[75].

En todas estas consideraciones, Platón no niega en lo más mínimo el carácter placentero de las artes de las musas; por el contrario, siempre subraya esta cualidad positiva, y la relaciona no sólo con la imitación, sino también con los elementos puramente formales. El verso ejerce una acción *hechizadora* sobre los oyentes[76]. No se puede describir el encanto de todo lo que tiene medida, ritmo y armonía y es poético. Si hubiésemos de afirmar que el goce poético se ve precedido por los esfuerzos

71 Ib., 399-400.
72 *Pol.* 306-307.
73 *Leyes* 814e.
74 *Pol.* 306c.
75 Ib., 307a.
76 *Fedro* 258d; *República* 601b 607d; *Leyes* 810e.

y los dolores que caracterizan a los placeres esclavizados, entonces las cigarras—símbolo de los poetas—romperían en una risa burlona... Ellas quedaron tan completamente hechizadas por la poesía, que, una vez que las musas les hubieron enseñado el canto, se olvidaron de beber y de comer, y murieron... A las musas se les dio el nombre de aquello en que habían sido veneradas: por ejemplo, en los coros (Terpsi*choré*), en los cantos eróticos (Erato, erôs), en los himnos en honor de los dioses celestes (Urania), en las poesías humanas (Caliopè)[77].

Sin embargo, las artes de las musas no deben ser *exclusivamente* agradables; deben ser al mismo tiempo útiles[78]. "Los dioses nos han donado las musas para nuestro recreo y distracción, pero asimismo para llevar a cabo nuestra formación"[79]. "La vista nos ha sido dada para admirar la belleza de los movimientos celestes, y de esta manera ordenar, gracias a la imitación del movimiento regular de los planetas, nuestros propios movimientos, que están expuestos al desorden. La palabra nos ha sido dada con el mismo fin, ya que la música, destinada a modular bellos cantos, nos ha sido donada en vista de la armonía objetiva y no del placer irracional. Ahora bien, la única justificación de la música se encuentra en este placer: en realidad, los dioses nos han dado el ritmo para curar la falta de *medida* y *gracia* de nuestro carácter"[80]. Por tanto, tenemos que seguir el desarrollo de los ritmos y las melodías para escoger la música que es objetivamente adecuada para cada carácter; después, practicar esta música y disfrutar, cantando, un *placer puro* de tal índole, que, disfrutando de él, adquiramos buenas costumbres[81].

Los pintores imitan por medio de formas y colores[82]; los bailarines, por medio de movimientos rítmicos y actitudes corporales; los cantores, por medio de la melodía y el ritmo[83]. Los poetas se caracterizan por el uso de la palabra.

Las palabras se ordenan en discursos (logoi). Los "logoi", bien narran una historia auténtica, bien son cuentos imaginados[84]. En el primer caso comunican la verdad; en el otro hacen "aparecer verosímil" algo a distancia[85]. Los poetas son los autores de tales fábulas, con las cuales imitan la realidad[86]. Las

77 *Fedro* 258e.
78 *República* 607d.
79 *Leyes* 653d.
80 *Tim.* 47c.
81 *Leyes* 670.
82 *República* 373b 398c.
83 *Leyes* 816a; *República* 398c.
84 *República* 376e; *Tim.* 26e.
85 *Critias* 107c.
86 *República* 377a.

madres cuentan a sus niños fábulas llenas de mentiras, pero que contienen algunas verdades, y de esta manera forman su opinión sobre muchas cosas; los poetas Homero y Hesíodo hacen lo mismo para los adultos y mezclan verdad y mentira [87]. Cuando un pintor nos representa seres que no tienen nada que ver con la realidad, juzgamos feas sus mentiras; cuando el poeta nos cuenta mentiras de los dioses, no reaccionamos. Se dice que hay que explicar las fábulas alegóricamente; los niños no son capaces de distinguir la alegoría de la verdadera significación, y se forman opiniones que dejan una huella imborrable ya para toda la vida [88]. Un sabio legislador deberá tener muy presente este hecho, y no permitirá ficciones en la poesía oficial, sean alegóricas o no [89].

En la fábula es el poeta quien cuenta, o bien hace hablar a los personajes [90]. Cuando escuchamos un discurso de Crises nos hacemos la ilusión de oír al mismo sacerdote y no a Homero. El poeta imita aquí al personaje con ritmos, palabras e imágenes que deben darnos la ilusión de la realidad, sea real o ficticia. Platón distingue aquí, probablemente por primera vez, las clases de imitaciones poéticas: "Narrativum, imitativum, mixtum", como dirán los latinos. El mismo habla de ἀπαγγελία o διηγήσις, μίμησις y δι' ἀμφοτέρων.

Las dos clases principales del arte poética son la comedia y la tragedia. En ambas se imita al hombre. Ambas despiertan sentimientos complejos y encontrados. "En la tragedia se disfruta con las lágrimas que se vierten ἅμα χαίροντες κλάωσιν" [91]. "El estado de ánimo que la comedia produce es asimismo una mezcla de placer y dolor, μεῖξις λύπης τε καὶ ἡδονῆς". Más aún: "no sólo en las elegías fúnebres, las tragedias y las comedias (del arte), sino también en la tragedia y la comedia de la vida, se mezcla el dolor con el placer" [92].

Platón comienza con una descripción de sentimientos físicos mezclados; el prurito de la sarna es una mezcla de dolor y placer. A veces, el dolor predomina, y entonces el enfermo llega a un estado de violenta excitación; a veces, el placer supera al sufrimiento, y entonces se experimenta un loco arrebato de placer [93]. Muchos sentimientos de índole puramente psíquica muestran las mismas características; entre otros, la ira, el miedo, el

87 Ib., 377a.
88 Ib., 377b-378d.
89 Ib., 378d.
90 Ib., 394b.c.
91 *Phil.* 48a.
92 Ib., 50b.
93 Ib., 46.

arrepentimiento, el duelo, el amor, los celos y la envidia. Todos ellos suponen una mezcla de sufrimiento y placer.

Los personajes de la comedia parecen dignos de envidia. La envidia es un penoso morbo del alma por el cual nos entristecemos del bienestar ajeno y nos alegramos de su dolor. Algunas personas, sin embargo, se imaginan, por ejemplo, que son más ricas, o fuertes y bellas, o mejores y virtuosas, de lo que son en realidad. Se equivocan, lo cual es un mal. Y experimentamos maliciosa fruición cuando las vemos.

Si fuesen más poderosas que nosotros y pudiesen vengarse, las encontraríamos odiosas. Pero como con nuestro sentimiento de superioridad las juzgamos más débiles, consideramos la ilusión (o la ignorancia) en que viven simplemente como ridícula. Cuando nos reímos de la ignorancia de nuestros amigos—ignorancia que es un mal—, sentimos de manera confusa algo doloroso, porque les envidiamos, y al mismo tiempo disfrutamos, puesto que reímos. Tales sentimientos son los que experimentamos en la comedia [94].

La prueba de que existen sentimientos mixtos es el punto más arduo y difícil en el análisis de la experiencia cómica [95]. Pero seguramente se encuentra la mezcla de dolor y placer en la ira, el deseo, la tristeza, el miedo, el amor, la envidia y otras pasiones, καὶ ὁπόσα τοιαῦτα[96]. Pero ¿no son la compasión, suscitada por el lamento doliente, y el terror, que es una forma de angustia, componentes intrínsecos de la conciencia trágica?

Platón habla preferentemente de la compasión (cuando el desastre o la desgracia están presentes) y del miedo (cuando amenaza) [97]. Los trágicos inspiran, sobre todo, el miedo a la muerte, y se complacen en la aparición de fantasmas que nos hagan temblar. Semejante susto destruye el valor. Por otra parte, los poetas ofrecen quejas y lamentaciones ocasionadas por la muerte; el sabio, que se domina, juzga indignas estas expresiones del ánimo [98]. Los trágicos se dedican a satisfacer y acrecentar en nosotros el elemento que tiene necesidad de lágrimas y quejas. Cuando asistimos a sus representaciones, el control de nuestras facultades superiores sobre el elemento quejumbroso se debilita y hasta el hombre virtuoso encuentra *placer* en verter lágrimas y participar en el *llanto lamentoso* sobre la suerte de los héroes trágicos, y en perturbar así el equilibrio moral de su propia

94 Ib., 48b.
95 Ib., 50c.
96 Ib., 50c.
97 *Fedro* 268c.
98 *República* 387b.

alma [99]. *En cuanto al amor, la ira y los demás movimientos del ánimo que acompañan a cada uno de nuestros actos, la imitación poética produce acciones análogas* [100].

La tragedia supone una técnica artística por la cual el ritmo y la armonía de las palabras, la estructura de la fábula, la imitación de los personajes llevados al escenario y los elementos conmovedores y aterradores están fundidos en una unidad [101]. Se puede compararlos con un cuadro multicolor. Nos presenta a hombres que, libre o forzosamente, actúan con la conciencia de haber llevado a cabo actos buenos o malos, y que, por consiguiente, se entregan a sentimientos de dolor o de alegría [102]. En una palabra, Platón describe así lo esencial: el acto y la *acción* interna, su trascendencia *moral* y sus consecuencias *emotivas*...

Capítulo III

LA ACTITUD DE PLATÓN FRENTE AL ARTE

1. La crítica de las artes

Es preciso trazar rigurosamente el límite entre la observación de los placeres que el arte produce en la realidad y la proclamación de las medidas que en el Estado ideal deben gobernar la vida artística. Platón, como observador de hechos positivos, no es el Platón que traza leyes normativas; precisamente porque la imitación artística ataca tan fuertemente nuestra más íntima vida anímica, tiene que intervenir de tan enérgico modo el poder del Estado.

Personalmente, Platón experimenta de manera profunda el encanto o "seducción" que despiertan los bellos colores y formas y, sobre todo, la poesía armoniosa. Al elogiar a Homero, reconoce que éste es el príncipe de la poesía y el primero entre los poetas trágicos. Pero en el Estado, dice, solamente se puede cantar la alabanza de los dioses y de los hombres. Si se franquea la entrada a la musa del puro placer, la voluptuosidad y el dolor gobernarán el Estado en vez de la legalidad y la razón [1]. No, pues, por insensibilidad ni por falta de cultura, sino porque la razón así lo impone, el legislador tiene que desterrar la poesía

99 Ib., 606a.
100 Ib., 606d.
101 Ver supra.
102 *República* 603b.

1 *Rep.* 607e. Véase *infra* p.85 y 86 por lo que se refiere a la civilización decadente.

(tal como es practicada en realidad), alejándola de la comunidad [2]. Cierta delicadeza y el respeto que Platón ha sentido desde joven por Homero, le induce a dudar; aun ahora le encanta la poesía, sobre todo cuando la escucha en boca de Homero. Pero la verdad tiene sus derechos [3]. En justicia, sin embargo, no se puede condenar a la poesía sin haberla oído; que ella nos dé prueba cumplida de que tiene cabida y sitio en una sociedad ordenada, y la recibiremos con alegría [4].

Platón, por tanto, está convencido de que tiene que justificar su actitud respecto de la poesía (y las demás artes) sobre bases razonables, tomando en cuenta todos los argumentos contrarios.

Primeramente, es indudable que el arte peca contra la verdad, porque es un engaño de los sentidos. Las mismas cosas parecen torcidas o derechas según se las ve dentro o fuera del agua, cóncavas o convexas según los colores con que se las pinta. Esto produce cierta perturbación en nuestra conciencia. Precisamente en la susceptibilidad de nuestra alma para esta perturbación e ilusión se basa la *skiagrafía*, que, como la magia blanca, no deja ningún procedimiento de hechizo sin utilizar. Pero, afortunadamente, contra la ilusión se ha encontrado un excelente medio de protección o curación en la mesura, el cálculo y el peso [5]. Desde lejos, la *skiagrafía* parece crear una forma. Esta forma tiene el aspecto de una realidad y todas sus partes parecen formar parte de un conjunto. Cuando uno se acerca, el conjunto se desintegra en una masa de diferentes manchas de color. (Uno se siente engañado. Más aún: se está delante de una contradicción, ya que) el mismo objeto es igual y desigual, uno y distinto [6]. Por la yuxtaposición, los planos obtienen color y relieve de una manera tan viva, que dan la apariencia de verdaderos volúmenes [7]. "La *skiagrafía* acierta, sobre todo, en la representación de paisajes. Porque, cuando el pintor nos presenta un cuerpo, vemos claramente las faltas de su dibujo, y le juzgamos con severidad cuando representa los rasgos de manera falsa. En los cuadros de cosas que están fuera de nuestro alcance—montañas, ríos, bosques, cielos—, nos contentamos con esbozos vagos y engañosos" [8].

El arte del decorador de teatro es para Platón el símbolo de toda pintura. Todos los pintores despiertan en nosotros la ilusión de la realidad. Pero la realidad que dibujan no es el mundo de

2 *Rep.*, ib., 607a.
3 *Rep.* 595c. y 607c.
4 *Rep.* 595c.
5 *Rep.* 602c.
6 *Parm.* 165b,c.
7 *Rep.* 586b.
8 *Critias* 107d.

las eternas estructuras primitivas, sino el de las apariencias. "De la esfera de las verdaderas realidades, nada sabe el artista imitador; el creador de "eidola" ve e imita solamente la apariencia de las cosas que no son más que apariencia" [9]. En un cuadro, por ejemplo, el pintor reproducirá la apariencia de calzado para unas gentes que no juzgarán de la calidad de (un) verdadero calzado, sino que se dejarán llevar (y engañar) por colores y formas.

Y de esta manera, también el poeta emplea los colores adecuados de sus palabras e imágenes... cuando canta con medida, ritmo y armonía, sea el hacer zapatos, sea el hacer la guerra. Muchos le miran entonces como a quien habla de manera bella y buena sobre todo esto; tan intensamente deleitosos se les antojan los adornos de su estilo. Pero haced desaparecer el colorido artístico y dejad tan sólo la frase desnuda; el poema entonces se parecerá al rostro de las personas que no tienen otra belleza sino la lozanía de la juventud. Si ésta se marchita, ¿qué quedará entonces? [10]

El sabio quiere la auténtica verdad, y por eso no puede contentarse con "la apariencia de una apariencia"; más aún: no podrá soportar en absoluto el engaño que de los sentidos hace el arte, el cual impone sus imágenes como si fuesen realidades. El "imitador" ideal es un hombre de mil caras, un "pantodapos". El que en apariencia puede llegar a ser todo, corre el riesgo de no ser nada serio en la realidad. El artista tiene un carácter blando y amorfo; un hombre entero se dedica a una sola actividad: "Solamente se puede realizar bien una tarea, hacer zapatos, si uno es zapatero; cultivar virtudes, si uno quiere ser hombre... El artista que se dispersa en la multiplicidad de la *apariencia*, se expone a no ser uno en la realidad del *ser*" [11].

El "pantodapos" aparece, en diferentes aspectos, como sofista, poeta o pintor. El pintor "hace" toda clase de animales y árboles, la tierra, el cielo y el mar, los dioses y todo lo demás... ¡Y lo vende a un precio módico! [12] En la interpretación de los papeles, el actor y el rapsoda adoptan toda clase de formas, y lo mismo hace el poeta; en apariencia es capaz de adoptar todos los aspectos y de imitarlo todo [13]. En cuanto al sofista, habla de cualquier cosa con la misma fingida emoción. Entre los sofistas, el agitador es el mayor embaucador y hechicero (goèta); el coro de los oradores políticos representa de manera digna el capricho del público: unas veces, leones; otras, centauros o sátiros; otras,

9 *Rep.* 602b.c.
10 Ib., 601a.
11 Ib., 395v.
12 *Soph.* 234b.
13 *Ion* y *Rep.* 398a.

animales llenos de astucia, pero sin fuerza...; en un instante se transforma su aspecto y cualidades [14].

El sofista, el poeta, el pintor, nos cautivan con el encanto de sus fantasmas; porque encantar es lo que hace todo cuanto engaña sin que nosotros nos demos cuenta. γοητεύειν πάντα ὅσα ἀπατᾷ [15]. Las simulaciones de las artes imitativas operan en nosotros como los trucos del prestidigitador y el ilusionista [16]. El sofista (y los demás) no son sino curanderos que, imitando la realidad, hacen tomar las imágenes por realidades [17]. En esto son uno el poeta, el pintor y el sofista. "El poeta puede ser llamado un sofista admirable [18], y lo mismo el sofista comparado con el pintor [19]. Todos tres responden al público caprichoso en su gusto, que cambia subjetivamente con la pintura, la música y la política [20]; al público, que es incapaz de reconocer que existe una belleza objetiva en sí aparte de las obras perecederas. La variable "psychagogia" y el ilimitado "pantodapismo" tienen, pues, relación entre sí.

Una de las consecuencias de este pantodapismo es que los artistas imitadores se muestran indiferentes ante el valor de las cosas que imitan. En escena, en las paredes y paneles y en los discursos se ve, pues, "la imitación de esclavos, de cobardes, de borrachos que echan pestes, de locos y de viles artesanos. Disfrutan, eso sí, con la imitación de caballos que relinchan, de toros que mugen, de ríos que zumban, del mar y del trueno. Y se ve a hombres deleitándose en la imitación de mujeres viejas y jóvenes, sanas y enfermas, enamoradas, quejumbrosas, parturientas [21].

El éxito del arte se explica por el afán de gozar que ciega e incita a la gente. Sin duda alguna, los placeres de la apariencia son solamente una apariencia de los verdaderos goces [22]. Los placeres de quien se deja cautivar por las ilusiones son solamente la sombra de las alegrías del sabio [23]. Al hombre sensual le gusta el arte porque le engaña—y esto lo demuestra la pasión con que nos entregamos al teatro o a Homero—, y también porque halaga los sentidos; por ejemplo, con los sonidos, intervalos y ritmos del tocar la flauta..., puramente instrumental.

14 *Soph.* 291b.
15 *Rep.* 413c.
16 *Rep.* 413c 598d 602d.
17 *Soph.* 235a.
18 *Soph.* 233c: *Rep.* 398a 596d.
19 *Soph.* 233c; *Rep.* 605a y, sobre todo, 596d
20 *Rep.* 493d.
21 *Rep.* 387 y 397a.
22 *Rep.* 585.
23 Ib., 583.

Los hombres que se entregan con deleite al "ver" y al "oír" de los sentidos, se vuelven locos por las voces y sonidos hermosos, por los colores y formas bellas, así como por todas las obras compuestas de estos elementos. Pero su mentalidad no es capaz de ver (espiritualmente) la esencia misma de lo bello (de gozarla) ni de amarla. Hay, pues, dos clases de gozadores de la belleza: unos disfrutan en sueños porque, soñando, se toma la imagen, que se parece a la realidad, por la misma realidad; por el contrario, otros, los que no confunden "lo" bello con las bellezas perecederas de la naturaleza y el arte, (ven y disfrutan) en permanente vigilia [24].

Y así se comprende la explicación que Platón da a una tesis del *Gorgias:* "Hay artes que se preocupan por el bien objetivo del alma, siguiendo el ejemplo de la medicina, que se aplica al bien del cuerpo. Y hay artes que, como el arte de la cocina refinada, solamente persiguen el placer. Este es el caso del arte del flautista y del citarista que vamos a escuchar en un concurso de virtuosos. Y la exhibición de los danzarines de la cuerda, la composición de los ditirambos, los conciertos excesivamente originales de Cinesias..., ¿persiguen ellos, acaso, *hacer mejores* a los espectadores y oyentes o simplemente *halagarlos?* [25] ¿Y cuál es el objeto de este poema elevado y maravilloso que se llama tragedia? ¿Qué desea el trágico? Complacer al pueblo. Supongamos que represente algo que halague al pueblo, pero que sea inmoral. ¿Lo suprimirá... porque sea inmoral? ¿Recitará lo desagradable con tal que sea útil, guste o no guste? (O, por el contrario, se preocupará en primer lugar por su éxito?) Es evidente que la tragedia, antes que nada, se preocupa por el halago y el placer del público" [26].

Visto desde esta perspectiva, el arte imitativo es ciertamente un producto de lujo :"No provee a la satisfacción de necesidades imperiosas, sino que trata, sin necesidad, de adornar la vida. Ya no se contenta uno con alimentos sencillos y sanos, sino que se prefieren manjares refinados y variados. No se contenta uno con las materias necesarias, sino que se colecciona oro y marfil, se adornan los edificios con molduras y pinturas, se recurre a toda clase de gente que no sirve para nada; "imitadores con formas y colores", es decir, pintores, tañedores de música (instrumental), poetas con todo su cortejo de rapsodas, bailarines, directores, etc. Nacen oficios de lujo, como, entre otros, el de fabricar joyas y alhajas para las mujeres; el número de esclavos

24 Ib., 476.
25 *Gorgias* 501. Véase supra p.40.
26 Ib., 501.

y sirvientes aumenta (para refinar la vida), *todo está dominado por lo superfluo*" [27]. Y la civilización se desliza hacia la decadencia...

El último motivo que hace que Platón sea desconfiado respecto al arte es su influencia en las actividades humanas. Como puede imitar tanto lo bueno como lo malo, logra ejercer una doble influencia. La acción del arte, tal como se da de hecho, es fatal. Representa realidades *artísticamente* feas: cuando al disfrutar nos entregamos a ellas, imitamos creaciones artísticas *realmente* feas. Así nace una doble imitación, de que Platón da finos ejemplos.

Cuando el hombre moral y digno asiste a una tragedia, su juicio crítico se queda como paralizado mientras se da rienda suelta al elemento emotivo: "Bajo el pretexto de que se es un mero *espectador* de la miseria del héroe trágico, uno se satisface con disculpar e incluso alabar al hombre virtuoso que vierte lágrimas en el espectáculo. Y se olvida de que los sentimientos que se experimentan a propósito de la mala suerte de otra persona, nacen con la misma facilidad cuando uno mismo sufre. Después de haber alimentado nuestra sensibilidad con el placer de lamentos *imitados*, nos dejamos llevar gustosamente de *verdaderas* lamentaciones acerca de nuestro propio destino" [28]. Se hace suya propia la causa del héroe trágico, decía ya Gorgias [29]. "Cuando vemos a Homero o a otro poeta imitar a un héroe entregado al dolor, lamentándose y golpeándose el pecho, experimentamos un goce especial. Sentimos simpatía por el poeta, le elogiamos como a un buen artista. Y olvidamos que, si en la vida real tuviésemos que obrar como los héroes que nos presenta, nos ruborizaríamos y sentiríamos asco por conductas que admiramos en el arte, y, por el contrario, preferiríamos comportarnos de una manera completamente distinta a la del héroe trágico: de manera serena, valiente, con pleno autodominio" [30].

Y lo mismo puede decirse en lo que respecta a la comedia: "En público nos avergonzaríamos de hacer reír a otros (con algunas cosas). Consideramos como una vileza el imitar ciertas posturas ridículas. Pero, cuando vamos al teatro, disfrutamos con la representación de una comedia y con las conversaciones de bufones y tontos. Damos rienda suelta a nuestras ansias de reír. Y cuando hemos dado pábulo a este anhelo, nos desbordamos sin recato y por completo en la intimidad, con la consecuencia de

27 *Rep.* 372.
28 Ib., 395d y 606a.
29 Supra p.32.
30 *Rep.* 605d.

que nos convertimos en poetas de comedias y bufones" [31]. En las *Leyes,* Platón repite esta observación: "A veces tratamos de salvarnos con la afirmación de que la comedia, si bien es agradable, es, no obstante, inmoral. (La rechazamos y aceptamos al mismo tiempo. Y seguimos. Porque) en público nos avergonzamos de bailar como sátiros y de cantar canciones cómicas, pero en nuestro interior disfrutamos con ello" [32]. ¿Y qué ocurre entonces? "Primero nos va penetrando, sin darnos cuenta, el menosprecio por la ley moral (en el arte y) en la música bajo la forma de un juego inocente y agradable. Poco a poco va infiltrándose en los usos y costumbres. Y de súbito, todo esto brota desvergonzadamente en las leyes y decretos" [33].

2. El arte ideal

A pesar de todos los peligros que las artes positivas contienen, Platón juzga imposible desterrar por completo el arte de la vida. El axioma fundamental de Platón es que el legislador debe perseguir más aún la formación moral del carácter que la ciencia teórica: "Le es permitido mentir para enseñar a los niños a elegir justamente" [34]. Lo importante es la formación de hombres nobles, con autodominio y sensatez, armoniosos; en esta formación el arte puede jugar un papel. "Todo cuanto tenga relación con la verdadera virtud del alma y del cuerpo, sea en la realidad, sea en la imitación plástica; todas las actitudes y melodías que se rigen por ella son bellas" [35]. "Cuando los guardianes del Estado imitan, por una parte tienen que presentar lo conveniente, es decir, representar hombres valientes, sensatos, piadosos, sabios. Por otra parte, no deben realizar ni imitar lo opuesto, a riesgo de que, partiendo de la imitación (artística), lleguen a disfrutar la misma realidad" [36].

El arte que tiene mayor importancia para la formación individual y la moralidad pública es la música. En las *Leyes,* Platón adopta, respecto de la música, una actitud más favorable que en el *Estado.* Es imposible eliminar la música del sistema de educación. "¿Fascina al alma? Que sea, pues, un encantamiento que por medio de su magia engendre la virtud. Como algunas almas, sobre todo las juveniles, no pueden digerir la pura y solemne gra-

31 Ib., 606c.
32 *Leyes* 655c.
33 *Rep.* 424d.
34 *Leyes* 663d.
35 Ib., 655b.
36 *Rep.* 395c.

vedad, conviene ofrecer ciertas verdades en juegos y cantos placenteros, como medicinas útiles en sabrosas bebidas y manjares" [37]. Ya en el *Estado* se expresa la influencia de Damón. "La educación musical es de la mayor importancia, porque el ritmo y la armonía penetran profundamente en el interior del alma y se fijan ahí fortísimamente.

(El legislador debe aprovecharse de ella, no para prohibir la música en la educación, sino para regularla de manera conveniente.) Porque, cuando se educa a alguien en la música de manera adecuada, el ritmo y la armonía producirán la belleza y el equilibrio en la forma" [38]. "Gracias a la educación musical, el joven se dará cuenta mejor de la imperfección y la fealdad en las demás obras del arte y de la naturaleza" [39].

Ya hemos visto que hay modos tonales y ritmos que pueden ser justificados por su moralidad. Entre las armonías, la frigia, que tiene un carácter enérgico y móvil, imita de la más bella manera el combate de los héroes; la dórica, que es solemne, el estado de felicidad de los sabios [40]. Entre los ritmos los hay asimismo que expresan la vida metódica o la vida valerosa [41]. Por consiguiente, el virtuoso canta y baila como debe cuando canta lo bello (en melodías y ritmos hermosos) y ejecuta bellas danzas [42].

Al tratar de la música, no hay que olvidar que, según Platón, el "melos" está compuesto de tres elementos: las palabras del poema, la armonía de los sonidos y el ritmo del movimiento. La armonía y el ritmo deben ser adaptados al sentido de las palabras, ya que la euritmia y arritmia siguen al bello o al feo "lexis", o "decir". Lo mismo hacen también las armonías bellas y feas. Pero el "lexis" mismo y las palabras unidas por medio del estilo dependen del estado de ánimo o "ethos" del alma. Así, la belleza del poema, la belleza de la armonía, la belleza del ritmo y la belleza de los movimientos de la danza procederán de la belleza del estado de ánimo, no de una semilla, que sólo sería irreflexión, sino de la adaptación de una medida en la cual confluyen belleza y bondad.

Esta característica de lo "mesuradamente formado"—euschemozynè—es lo que admiramos en la pintura y las demás artes plásticas, incluso en las artes del carpintero, del bordador, del arquitecto... Disfrutamos también de ella en la estructura de los animales y las plantas, en todas partes donde son posibles gracia

37 *Leyes* 659-660.
38 *Rep.* 401d.
39 *Rep.* 401.
40 Supra p.77; *Rep.* 398.
41 *Rep.* 399.
42 *Leyes* 654.

y fealdad. La falta de "forma", de ritmo, de armonía, está unida a la fealdad de la expresión verbal y de la composición interna del alma tal como se expresa en las imitaciones" [43].

En relación con estos principios, Platón no ve inconveniente en que el hombre virtuoso componga poesías como un poeta: "Porque hay un tipo de relato y de estilo que caracteriza al hombre "bello-bueno" cuando tiene algo que contar. Cuando en un relato tiene que imitar una palabra o un acto de un hombre bueno—por ejemplo, algún hecho valiente o sensato—, lo hace sin ruborizarse. Cuando tiene que imitar algo indigno, lo hace como de paso. Su discurso es una mezcla de imitación narrativa y dramática, en la cual la imitación directa de otros personajes juega solamente un papel secundario; es *su* "ethos" el que tiene que dar el tono al conjunto. Cierto que su lenguaje tiene armonía y ritmo; pero una armonía y un ritmo que varían poco, ya que en cada momento dan prueba de autodominio. El hombre (que sin finalidades o preocupaciones morales) imita cualquier cosa, hasta el trueno, el viento, el granizo, perros, ovejas, pájaros, ejes y ruedas, la trompeta y la flauta, cambia a cada instante de tonalidad y de ritmo" [44].

Por motivos éticos y tal vez formales, Platón se opone a la exageración, lo desmesurado, la variación en las formas: "En los juegos poéticos y musicales, el Estado tiene que seguir una línea fija y no permitir demasiados cambios (o novedades) [45]. Modificaciones en las exterioridades son de menor importancia; pero repetidas variaciones en el elogio o el menosprecio de los valores morales exigen la más severa corrección" [46].

Egipto, con su arte sencillo, decorativo y tradicional, antójasele a Platón el mejor ejemplo a seguir: "Desde hace mucho se reconoce que en cada Estado es preciso acostumbrar a la juventud a formar bellas figuras coreográficas y a cantar bellas canciones. Los sacerdotes egipcios han puesto en sus templos los modelos de las bellas formas y han prohibido a los pintores y escultores producir algo nuevo fuera de estos modelos. En Egipto, nada es permitido que sea contrario a los usos por lo que respecta a la pintura y la música. Cuando se visitan los templos, se encuentran allí pinturas y esculturas que tienen más de diez mil años y que no son más bellas ni más feas que las obras que producen los artistas de hoy. Todas se rigen por el mismo arte" [47].

43 Para los dos párrafos anteriores, *Rep.* 398d y 400.
44 *Rep.* 396b.
45 *Leyes* 797 y 699.
46 *Leyes* 793.
47 Ib., 656d.

Por lo tanto, los músicos y los poetas no son los únicos artistas a quienes el poder del Estado tiene que controlar y a quienes tiene que obligar a imitar en sus creaciones tan sólo el "ethos" virtuoso. También debe ejercer su vigilancia sobre los demás artistas e impedir que introduzcan el vicio, la impureza, la vileza y la fealdad en la pintura y representación de seres vivientes, así como en la construcción (y ornamentación) de los edificios. Tenemos que buscar artistas que posean un rico talento para lo bello y que caminen tras las huellas de los movimientos graciosos para hacer disfrutar a la juventud, como en una región sana, de todo cuanto la rodea: "Dondequiera que los jóvenes dirijan su mirada y su oído, emanaciones de obras bellas deben acudir a su alma desde todos los puntos y producir en ellos insensiblemente un estado de ánimo que les anime a imitar, amar y armonizarse con todo lo que sea bello y razonable" [48].

3. El Estado como crítico de arte

Como quiera que el arte tiene tanta importancia para la dignidad y el valor de los ciudadanos, Platón sostiene la opinión de que el poder del Estado tiene el derecho y la obligación de ejercer supervisión sobre la producción artística. El gusto del público y la opinión de los artistas carecen aquí de valor, porque la crítica de arte se basa en criterios que guardan relación con tres preguntas: ¿Cuál es el valor del original que es imitado? ¿Es la imitación (artística) justa o concuerda con el modelo? ¿Cuál es, pues, el valor formativo de la obra producida? [49]

A todas estas preguntas ni el público ni el artista pueden dar la respuesta. El artista busca agradar al público [50], y para el público lo que le proporciona mayor placer es lo mejor [51]. Se puede comparar al público con los niños pequeños, que prefieren un prestidigitador a Homero [52]. La opinión del público solamente tiene valor cuando se considera en él a los mejores, aunque estuviesen representados únicamente por un solo hombre, desde el momento en que éste fuese al mismo tiempo capaz y virtuoso. En cuanto a los artistas, el ejemplo de Homero y Hesíodo (respecto de la representación de los dioses) basta para probar que no saben nada de lo que conviene y de lo que es inconveniente [53].

48 *Rep.* 401b.
49 *Leyes* 669a-b. Véase Broos, o.c., p.31.
50 Supra p.85.
51 *Leyes* 658a.
52 Supra p.85.
53 Ib., 801b.

La actitud del Estado no es puramente teórica; en caso de necesidad no deberá vacilar en emplear la fuerza [54]. En todo caso exigirá que ninguna obra de arte sea hecha pública antes de su aprobación por los miembros de la asamblea legislativa [55].

El Estado ordena y prohibe. En el arte acepta solamente la verdad y condena la mentira: "En sus imitaciones, los poetas evitarán todo lo que es inconveniente y no producirán nada en contra de lo bello y lo bueno" [56]. Compondrán himnos para los dioses, los dementes, los héroes y los grandes ciudadanos; pero "a los dioses les representarán llenos de moralidad; a los hombres, llenos de dominio y valor; a las mujeres, honestas y recatadas" [57]. Esto implica la condenación de todas las pasiones irrefrenadas que Homero y los poetas atribuyen a los dioses; la condenación de todas las representaciones de mujeres entregadas al amor, de hombres que se lamentan a la vista de la muerte.

Claro está que las normas no valen solamente para el contenido, sino también para la forma, de tal manera que los legisladores emitirán su juicio acerca de las armonías y los ritmos. Se eliminarán de la música los modos lamentosos, entre otros el mixolidio y el hiperlidio. También hay que evitar las melodías que induzcan a orgías, como la jónica; solamente se pueden admitir las armonías dórica y frigia. Más aún: como hay que eliminar de la imitación toda diferenciación excitante, se prohibirán asimismo en la música todos los complicados instrumentos poliarmónicos y multicordes [58].

El conocimiento del ideal a imitar es la condición previa del juicio sobre la manera como debe imitarse. Un pintor representa a un hombre; sólo cuando se sabe que el modelo es un hombre, se puede juzgar si las proporciones han sido observadas, cuántas partes tiene que haber en el conjunto, si cada parte está en su sitio y se adapta con un orden adecuado a la otra, si los colores y las formas están bien representados y no se ha llevado a cabo una composición confusa. Lo mismo para la música; supongamos que se tengan que interpretar los sentimientos de los hombres libres. ¿Qué hacer si la melodía está adaptada para las emociones femeninas, el ritmo a los movimientos de esclavos, las palabras a las almas no libres? ¿Y si con esto se mezclan voces de animales e imitaciones instrumentales de toda clase de sonidos? ¿Y si la composición en conjunto produce una impresión de confusión? ¿Cómo se puede saber en tal caso *qué* significa

54 Ib., 660 661 665.
55 Ib., 799-802.
56 *Rep.* 379 392; *Leyes* 885 899 941.
57 *Leyes* 802-803.
58 *Rep.* 398e-399c.

la música y delante de qué *clase* de imitación nos encontramos? Los jóvenes pueden disfrutar con esto; pero la masa hace el ridículo cuando cree que puede emitir un juicio justificado acerca de la armonía y el ritmo; sólo hombres de cincuenta años, con talento y experiencia, juzgarán con criterio en arte [59].

En ningún sitio se expresa Platón de manera tan aguda y clara contra un arte que (si hubiésemos de buscar ejemplos modernos) podríamos comparar con las creaciones de un superrealista o un compositor atonal. Para Platón, el arte de este tipo —y probablemente también todo arte puramente formal que no responde a imitación—está determinado por el placer puramente arbitrario. A este respecto, las *Leyes* le llevan a nuevas consideraciones. Ciertos placeres están unidos a cosas positivamente nocivas; otros, a bienes objetivos, como la salud y la ciencia. Pero entre ambos hay placeres que tienen relación con cosas que, sin ser positivamente provechosas, no hacen daño al cuerpo o al alma; son ellos los que constituyen un "deleite". Platón en su último período considera morales todas las obras de arte imitativas que no produzcan placeres positivamente malos; pero, dice, en todo caso corresponde a la inteligencia y no al placer emitir una opinión, ya que solamente la inteligencia es capaz de emitir un juicio acerca de la medida, la proporción y la igualdad que deben dominar el goce artístico [60].

En Atenas, los poetas parecen ser los más peligrosos entre los artistas. Los rapsodas declaman fragmentos de Homero, y, conforme a los personajes imitados, cambian de tipo. La masa corre al teatro para asistir a las representaciones dramáticas y el Gobierno instituye la "diobolía" para halagarla. Todo esto provoca viva reacción en Platón; ya en la *República* adopta una actitud contraria a los poetas: "Cuando los panegiristas dicen que Homero ha educado a los griegos, él admite que Homero es el poeta más grande y el primero entre los poetas trágicos" [61]. Homero no ofrece tan sólo una selección de fábulas para uso de los trágicos, sino que imita "dramáticamente" todas las diferentes clases de caracteres; presenta acontecimientos que suscitan sentimientos encontrados, como miedo y compasión; así, produce en los espectadores las mismas situaciones que los trágicos y los cómicos [62]. Pero ya en el *Protágoras,* juntamente con Hesíodo y Simónides, se le llama precursor de los sofistas [63]. ¿No es acaso

59 *Leyes* 669. Para el jurado de cincuenta años, ib., 802a.
60 Ib., 667.
61 *Rep.* 595b 598d 605c 607a.
62 Véase supra p.86 con las respectivas referencias. Vease, por ejemplo, *Ion* 535d.
63 *Prot.* 316d

la más alta encarnación del "pantodapos"? "Pese al encanto de la poesía, que especialmente emana de lo homérico..., y no por torpeza o dureza de sentimientos..., sino por miedo a que el placer y el dolor se enseñoreen de la sociedad antes que la ley y la razón..., desterráramos a Homero de la ciudad... Por precaución, para no caer en el amor sensual de los niños y de la masa, debemos recitar una fórmula de conjuro para no entregarnos entusiasmados a la poesía homérica como si ella llegase hasta la misma verdad y tuviese una aspiración severa y moral..." [64]

El gran motivo por el cual Platón condena a Homero es el mismo que alega contra los trágicos y los cómicos: "Cuando alguien (en la representación artística) del dolor ajeno... se siente fuertemente estimulado a la compasión (y otros sentimientos mixtos), no es fácil que en la vida real dominen y gobiernen estos sentimientos con ayuda de la parte racional y valiente del alma" [65]. No olvidemos que la más bella tragedia es la vida, de la cual, mediante la sabiduría y el valor en las vicisitudes del hado, se puede hacerla más hermosa y mejor obra (de arte) [66].

Los mismos principios valen para la comedia: "El placer de gastar bromas jocosas, que la razón cohíbe por miedo a ganar fama de payaso, logra rienda suelta en el teatro o en una conversación particular. Se disfruta con ello. . como en las emociones de la compasión, y no se advierte que, dándose este gusto, uno se expone a hacerse un bufón él mismo" [67].

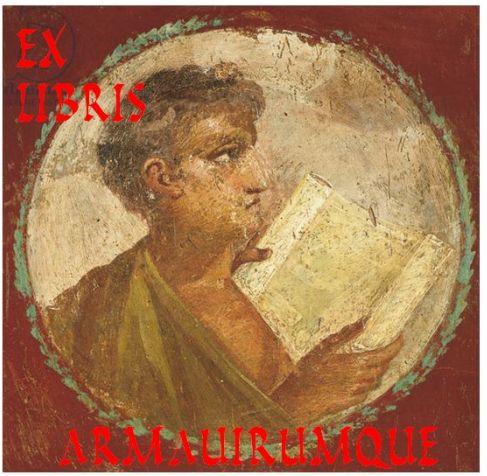
En las *Leyes,* Platón reconoce la necesidad de conocer la naturaleza de lo ridículo, ya que es un enriquecimiento del conocimiento del hombre, y todo conocimiento supone la comprensión de los términos opuestos [68]. De esta manera, Platón justifica la asistencia a la representación de comedias.

Pero el componer comedias es indigno para un ciudadano libre y justo; hay que dejarlo a los esclavos y a los forasteros [69]. Y entonces, con mayor motivo aún, no se puede admitir que un cómico dejase en ridículo a un ciudadano de manera cruel [70]. En las fiestas, el legislador puede permitir poemas humorísticos con miras al elogio y de la crítica, pero bajo condiciones bien determinadas. El poeta epigramático no debe tener menos de cin-

64 Supra p.79 y 83.
65 *Rep.* 606a.
66 *Leyes* 817.
67 *Rep.*, traducción de BROOS, o.c., p.78.
68 *Leyes* 816d.
69 Ib., 816.
70 Ib., 935d.

cuenta años. Debe poseer talento poético. En su vida tiene que haber realizado algo bello y alegre y haber dado pruebas de autodominio [71]. Más aún: como se puede dejar en ridículo a los otros por envidia, crueldad o celos, es decir, por un sentimiento de ira, o también con simpatía y de manera juguetona, hay que evitar la sátira maliciosa; solamente lo que llamamos humor amable halla gracia a los ojos de Platón [72].

71 Ib., 829.
72 Ib., 935d.



TERCERA PARTE

ARISTOTELES

CAPÍTULO I

LA BELLEZA

1. LO BELLO

Según J. De Munter, "en las numerosas fórmulas τὸ καλὸν.... Aristóteles solamente persigue lo bello en los actos, y nunca la belleza en abstracto: una belleza en sí, como en el caso de Platón" [1].

Los textos en que Aristóteles habla expresamente de belleza se refieren a la belleza física: "El estar desprovisto de belleza física destruye la felicidad... En Olimpia se corona a los hombres físicamente más fuertes y bellos. Objeto de amor es un joven bello, no uno *deforme*" [2]. "El que es apto para lo pequeño y sólo exige esto para sí, es un morigerado y no un hombre ambicioso. Porque la nobleza de alma exige grandeza de ánimo, así como la belleza exige un cuerpo grande. Las personas pequeñas pueden ser bonitas y *simétricas*, pero (sin *grandeza)* no son bellas" [3].

Lo bello contiene, pues, dos componentes esenciales: la *simetría* y la *extensión*. La simetría es tradicional, la extensión es aristotélica. La simetría está en relación con el *orden;* la extensión, con el *límite*.

Con razón observa J. De Munter que la relación entre extensión y belleza aparece también en la *Política* [4]: "Lo bello suele existir donde número y extensión estén presentes; algo es excelente por su número, su extensión y su belleza" [5]. Pero esto recuerda al concepto de lo matemáticamente bello en el sentido platónico. Sin embargo, un texto precisa que "la ciudad que reúne la grandeza, junto con la debida proporción, es la más bella" [6]. "Un barco demasiado grande o demasiado pequeño no tendría fuerza para moverse adecuadamente. La comunidad que

1 J. DE MUNTER, *Zedelijke schoonheid en goedheid by Aristoteles* (Bruselas 1932) p.118.
2 E.N., I 9.1099; ib., 8.1159b.
3 E.N., IV 7.1123b.
4 *Pol.* VII 4.1326.
5 *Rhet.* I 5.
6 *Pol.* VII 4.1326a,34

posee la población más grande posible para la vida adecuada, es la más bella si la cifra es perfectamente abarcable (eusynoptos)" [7].

Lo bello, sea un organismo viviente, sea cualquier composición, no sólo debe tener bien ordenadas sus partes componentes, sino también poseer un tamaño no ilimitado. Porque lo bello exige extensión y orden, "en megethei kai taxei" [8].

Aristóteles comenta de manera psicológica: "Cuerpos bellos y organismos bellos deben tener cierto tamaño, pero deben ser fácilmente *abarcables de un solo golpe de vista;* porque un ser muy pequeño, visto en un lapso de tiempo muy corto, se escapa a la visión, y uno demasiado grande no puede ser abarcado con una sola mirada, con la consecuencia de que desaparece la sensación de unidad" [9]. Así también los mitos y las tragedias bellas deben tener cierta extensión, de tal forma, empero, que la memoria pueda abarcarlos fácilmente. Cuanto mayor es la extensión de una tragedia, más bella resulta según la misma medida de su extensión, a condición, sin embargo, de que el conjunto pueda ser fácilmente abarcado" [10].

En los *Problemas* se afirma nuevamente que los animales simétricos parecen generalmente mayores que los asimétricos, porque pueden ser abarcados más fácilmente en su unidad [11].

Por lo tanto, la extensión se adapta a las facultades humanas: se la concibe como cualitativa y debe ser clara. En la *Metafísica*, sin embargo, Aristóteles afirma que las propiedades más importantes de lo bello son el orden (taxis), la simetría (symmetria) y la limitación (ôrismenon) [12]. El orden y la proporción van juntos: la limitación, por el contrario, parece sustituir a la extensión. Una evolución en este pensamiento no es imposible; no obstante, opinamos que no hay base para suponerla, ya que extensión y limitación guardan relación entre sí. No hay que olvidar que, según Platón, la extensión—por ejemplo, en la categoría de lo largo y lo corto—es ilimitada por su naturaleza; se limita a algo definido gracias a la medida [13]. Así, lo bello llega a ser el resultado de la medida limitativa introducida en lo ilimitado. Lo ilimitado es en sí mismo incognoscible; en la matemática no hay números o figuras que no sean limitados: para construir las ciencias naturales hay que recurrir a "determinados" conceptos; en la misma naturaleza no se encuentra nada infinito, todo está claramente

7 Ib., VII 4,1326a,8.
8 *Poet.* VII 1450b,36.
9 Ib., VII 1450b,38.
10 Ib., VII 1451a.
11 *Probl.* XVII 1,915-916.
12 *Met.* XIII 3,1078a.
13 Supra p.50.

determinado; hasta en los astros hay más determinación que en la esfera terrestre. Los astros reúnen en sí la mayor grandeza posible con la máxima determinación; por esto son los más bellos [14].

Por tanto, Aristóteles acepta con Platón que la belleza nace de la limitación y la determinación mesuradas de algo infinito—muchedumbre, espacio, fuerza—; pero añade que la verdadera belleza supone la limitación y la medida *en lo más grande posible para nosotros,* esto es, en lo más poderoso, lo más numeroso, lo más abundante, *a condición de que podamos fácilmente abarcarlo para que no nos abrume.*

La sensación de lo finito, de lo concreto, de lo determinado —que se abarca y comprende fácilmente—, es más agradable que la sensación de lo infinito; pero el máximo placer se alcanza cuando esto se une con la sensación de lo grande. En Aristóteles, pues, se expresa una tendencia a la grandeza mesurada, como se hará visible en las ciudades, los monumentos y las estatuas del arte helenístico.

La relación entre la grandeza y la limitación está basada en la medida, que, por su parte, se refiere al orden y a la simetría.

En este terreno, Aristóteles permanece fiel a la tradición pitagórica. El fundamento sigue siendo matemático. Según Plutarco, Aristóteles explica, como los demás, la armonía divinamente bella por sencillas proporciones de índole matemática. En el referido texto llama, como Platón, a la vista y al oído los sentidos de la armonía [15].

Los *Tópicos,* que desarrollan un pasaje del *Eudemo* [16], son los que mejor resumen la doctrina de Aristóteles. La salud procede de la simetría de los elementos; la fuerza, de la simetría de los huesos, nervios y músculos; la belleza, de la simetría de los miembros visibles del cuerpo [17]. Cuando un pintor dibuja una pierna que, por hermosa que sea en sí, cae fuera de la simetría, esta pierna será fea. Así, en una sociedad bella, ninguno debe superar a los demás. En un barco, ninguna parte debe caer fuera de las proporciones convenientes (de otra manera, no podría navegar debidamente). En un coro, para salvar la armonía, se eliminará a quien quiera sobresalir cantando demasiado alto [18].

14 Referencias en K. SVOBODA, *L'Esthétique d'Aristote* (Brno 1927). Esta obra objetiva cita en la bibliografía, entre otros, a Süsemihl, Jaeger, Bernays, Vahlen, Bywater, Egger, Reinkens, Teichmüller, Döring, Bénard, Butcher, Stumpf, Cooper, Finsler, Süs-Rostagni. Véase también el exce'ente cuadro bibliográfico de A. JANSSENS, *Aristoteles en de oudere muziekaesthetiek*: Philol. Studiën (1934-1935) p.108-132 Leuven.

15 Fr.47. Rose = de Mus. 23.1139

16 Fr.45 Rose.

17 *Top.* III 116b.

18 *Pol.* III 13,1284.

La simetría se basa en un principio de proporción, en un "mesotès" [19]. Desde luego, el empírico Aristóteles da a esta idea otra trascendencia más cualitativa que el matemático Platón. Muchas veces el "mesotès" se identifica con el justo medio entre los extremos y tal vez, con más énfasis que en Platón, se pone en relación con las circunstancias adecuadas. Un luchador experimentado necesita en su régimen otro "mesotès" que un principiante [20].

El resultado de la simetría es el orden. Los *Problemas* dicen, una vez más, que el orden es naturalmente agradable [21]. En los astros hay más orden que en la tierra. Nada en la naturaleza es desordenado, ya que la naturaleza, que es forma y determinación, se desarrolla de manera ordenada hacia una forma u ordenación. El orden está basado en la proporción [22] Por lo tanto, es el objeto de la matemática. En efecto, la matemática trata de lo igual y lo desigual, el doble y la mitad, las figuras y los números, que son principios de orden.

Aunque los textos respecto de la belleza y la bondad que pueden hallarse en los tratados éticos introducen algo nuevo, guardan, no obstante, relación con las definiciones que rigen para la belleza física. El motivo más profundo está en que también la ética está basada en la observación y el análisis del obrar humano y desarrollada con indiscutible sentido estético.

En primer lugar es un hecho que para Aristóteles, como para Platón, la bondad moral está relacionada con la medida, la armonía y el justo medio. Ella supone la limitación razonable y mesurada de las inclinaciones nunca satisfechas e ilimitadas. Muchas afirmaciones de la *Ética* indican también la relación entre la belleza y la grandeza. Aristóteles menciona, ante todo, los actos bellos "donde se trata de grandes virtudes—por ejemplo, valor en grandes peligros, vencimiento del miedo—; no a la pobreza o la enfermedad, sino a la muerte; en este caso, al tratar de la *nobleza* de alma, no se hablará de la *belleza* expresiva del alma, sino de una muerte bella o noble y de peligros nobles o bellos" [23]. Una cosa es lo simple mesurado, otra cosa lo grandioso y bello [24].

Así, la magnificencia o generosidad espléndida, que realiza cosas grandiosas, es diferente de la dadivosidad sencilla, que sacrifica un bien propio de manera moderada para un fin modesto. Espléndido es para un individuo fomentar el bien de alguien,

19 Supra p.11-12.
20 E.N., II 5,1106a.
21 *Probl.* XIX 38,920.
22 *Phys.* VII 1,252.
23 E.N., III 9,1115. Cf. De Munter, o.c., p.11 y 12.
24 De Munter, o.c., p.15.

pero para un hombre de Estado es "divino" proporcionar el bien a todo un pueblo [25]. Cuando alguien soporta muchas y grandes desgracias con buen ánimo, no por insensibilidad, sino por nobleza y grandeza de espíritu, entonces *se trasluce* en su desgracia un viso de lo bello, "dialampei to kalon" [26]. Belleza moral no supone tan sólo temperancia y medida (metrion, symmetria), sino también nobleza y grandeza "en el renunciamiento al bajo placer sensual, desprendimiento de la riqueza y bienes materiales y elección, como finalidad, de la belleza en sí y sin segundas intenciones de ventaja o placer [27], pues los actos virtuosos son bellos (y nobles) cuando se efectúan por su propia hermosura" [28].

Así, Aristóteles pone la belleza moral en la grandeza del objeto que se realiza y en la grandeza del motivo que determina a obrar. Con esto se supone, naturalmente, la clasificación tripartita del bien [29]; se obra de manera bella cuando se obra no para gozar o para obtener un beneficio, sino por algo que es valioso *en sí* [30]. Sólo lo objetivamente bueno es bello, es laudable y merece ser escogido; se disfruta como agradable porque es bueno, y no al revés; no se le llama bueno porque en realidad proporcione deleites [31].

Inevitablemente, Aristóteles pasa de lo éticamente bello a la belleza ontológica. El concepto "finalidad" proporciona el eslabón intermedio: "Aristote trouve le beau où le but est évident" [32]. Donde hay orden, hasta en los animales aparentemente más feos, hay belleza [33]. Pero aquí el orden es la adaptación a la finalidad de la vida y el desarrollo adecuado a la forma de vida; en otras palabras, adaptación de todos los órganos y acciones a la realización del bien biológico. Sin embargo, la adaptación es una proporción, y de este modo la belleza de la finalidad es una forma de simetría. Svoboda opina que allí donde Aristóteles hace mención del "*goce* en la percepción del orden", piensa en un placer de índole científico, ya que se trata de un "conocimiento de causas". Pero no se excluye que el *ver* la teleología realizada proporcione un placer especial, que, por lo demás, ya Platón relacionó con la contemplación de la simetría.

En los seres vivientes, cada edad posee como propia una belleza especial. El cuerpo del joven es *agradable de contemplar*

25 E.N., 1094b.
26 E.N., I 11,1100b.
27 De Munter, p.120.
28 E.N., IV 2,1120a.
29 Supra p.40.
30 De Munter, p.69-95.
31 *Rhet.* I 9,1366a.
32 Svoboda, o.c., p.11.
33 *De part. an.* 645a.

cuando muestra aptitud para los juegos gimnásticos; el cuerpo del hombre maduro es bello y terrible al mismo tiempo en su disposición para la lucha; el cuerpo del anciano es noble cuando expresa la relación con todas las acciones relacionadas con el noble ocio libre [34]. La belleza, por tanto, abarca al mismo tiempo agrado en la contemplación (y no en el conocimiento científico) y adaptación o simetría. Posee menos valor que la salud; ésta es un bien en sí, aquélla tiene importancia sólo en la medida en que es vista y alabada. Porque ¿quién desearía ser bello si su belleza no fuese conocida y reconocida de todos? [35]

Así, pues, la palabra *belleza* tiene en Aristóteles diferentes significados, de los cuales los más importantes son el físico-estético, el ético y el ontológico. Para nosotros, no cabe duda de que las mismas características de orden y extensión, simetría y limitación, están presentes analógicamente en diferentes estructuras.

También, en relación con el arte, Aristóteles menciona a veces lo bello. Habla de la belleza de las palabras y de las formas fonéticas, de las estatuas, de la melodía, del ritmo, de la tragedia, y, aunque define el arte como si su esencia estuviese en la persecución del goce de la belleza, está claro que para él todo producto de la actividad humana debe ser perfecto en su orden, y, por consiguiente, tiene que alcanzar la belleza objetiva que yace en la ordenación, la simetría, la limitación y la grandeza.

2. Los placeres puros de la percepción

La belleza no se limita al orden sensorial, ni a la naturaleza, ni tampoco al arte. Por naturaleza es algo objetivo, pero se relaciona con el conocimiento y con los placeres ligados al conocimiento.

En una de sus obras juveniles, los *Tópicos,* Aristóteles cita la definición sofística que Sócrates, según Platón, sometió a una profunda investigación, sin llegar a una conclusión definitiva [36]. Si "bello" significa "lo que es agradable para la vista y para el oído", en tal caso "bello" es "agradable para la vista, agradable para el oído, agradable para ambos a la vez". "Si, pues, una misma forma es agradable para la vista y desagradable para el oído, entonces es al mismo tiempo bella y fea. Lo cual es absurdo." Para escapar a la dificultad no hay que fijarse ciegamente en el carácter propio de los *objetos* vistos u oídos, sino que hay que averiguar

34 *Rhet.* I 5,1361b.
35 *Top.* III 3,118b.
36 Ib., VI 7,146a

lo que es común a los placeres del ver y del oír. En el *Hippias*, Sócrates había establecido la distinción entre los placeres de la vista y del oído, por una parte, y, por otra, los deleites del comer y del beber [37]. Pero no llevó más lejos esta distinción. En el *Filebo*, Platón se basa en la distinción entre los placeres puros y los placeres mixtos; la cuestión es cómo se produce la "symmetria" en las inclinaciones del alma, y más especialmente en los sentimientos placenteros. Se afirma que sólo los placeres que estén mezclados con elementos dolorosos deben ser sometidos a la medida [38].

Aristóteles acepta la problemática platónica y el principio de solución [39]. A primera vista se supondría que concibe los sentimientos puros y los mixtos de la misma manera que Platón, ya que ambos atribuyen deleites puros a los placeres intelectuales del conocimiento científico y al placer de ciertas contemplaciones. De hecho, las contemplaciones no coinciden materialmente. Platón habla exclusivamente de formas puras, colores, sonidos, perfumes puros, y excluye expresamente las pinturas. Aristóteles, por el contrario, utiliza ejemplos de las formas naturales sensibles, los colores y figuras de la pintura, los movimientos de la danza, la música y el teatro. Platón reduce los deleites puros a objetos del mundo de los seres concretos; Aristóteles reconoce que son posibles en el mundo de los fenómenos, e incluso de las obras de arte.

La diferencia formal entre Platón y Aristóteles reside en que Platón relaciona la pureza de los deleites con la pureza de los objetos, mientras que Aristóteles los determina en relación con el punto de vista del sujeto.

¿Qué placeres deben ser "moderados" o sometidos a "symmetria"? Todos los que estén relacionados con la satisfacción de una necesidad orgánica, y que, por lo tanto, suponen la intervención del tacto y del gusto; el perro disfruta con el olor de una liebre porque de antemano disfruta del placer de devorarla; el león disfruta con el bramar del buey o la vista del ciervo en la idea de saborear su presa. El que su presa tenga la forma armoniosa de un buey, un ciervo o una cabra, le deja indiferente. Cuando el hombre disfruta del olor de manjares deliciosos en espera del banquete, el olor de perfumes (en la medida en que excitan el deseo) o la vista de un cuerpo hermoso, al que se relaciona con goces eróticos, entonces disfruta como un animal. A

37 Supra p.45-46.
38 Supra p.61 y 79-80.
39 E.N., III 13,1117-1118; *E. Eud.* 2,1230-1231; *De sens.* 5,443b.

todos los deleites de este tipo, que terminan en deleites del tacto, se les debe imponer "medida" y "moderación".

Completamente distinto es el caso de las sensaciones de las que disfruta simplemente por el conocer o el percibir en sí, como son las que despierta el ver u oír una obra de arte [40] o el deleite visual de lo bello, que prescinde del instinto sexual [41]; el oler a fruta, una rosa, o incienso, y hasta el sentir un masaje bienhechor. Desde luego, los placeres de esta clase, por su propia naturaleza, no son objeto de intemperancia a no ser que subjetivamente se traspase la medida. No tienen nada que ver con la satisfacción del hambre, la sed o el apetito carnal. Los animales son insensibles para tales deleites, es decir, para ver y oír la armonía y gracia en las formas. Ellos disfrutan únicamente de lo físico, el contacto caliente o frío, seco o húmedo, de un cuerpo con su propio cuerpo, o mejor aún, con su garganta, que con las puntas de los dedos de los pies o con la lengua... [42]

Capítulo II

EL ARTE Y LAS LETRAS

1. La capacidad artística

Entre las artes "poéticas", Platón distingue la divina y la humana. El mundo es el producto de la divinidad, y por esto la naturaleza es superada por el arte creador, aunque no por el arte imitativo. El último fundamento y el primer modelo del hacer humano radica en la acción matemático-simétrica de Dios. Como, según Aristóteles, Dios no se preocupa del mundo, no le conoce ni le produce, el desarrollo creador de la naturaleza es el fundamento esencial del cual hay que deducir el arte humano.

Mientras que Platón hace más hincapié en la estructura matemático-musical de la naturaleza, Aristóteles subraya más lo que tiene de movimiento hacia una finalidad. En esto parte de la observación externa. El hombre produce al hombre; de la semilla de una planta se desarrolla una planta de la misma clase. Aquí no se trata de previsión consciente o de cálculo; como la planta madre es una forma definida en su estructura y determinada en su acción, toda su actividad llevará la impronta de su forma. Bajo la influencia de la razón interna o inmanente que es la for-

40 E.N., l.c.
41 *E. Eud.*, l.c.
42 *E. Eud.*, l.c.

ma, la semilla en germen se desarrolla hacia una nueva situación dentro de la misma forma; de esta situación, hacia una siguiente; de la tercera, hacia una cuarta, etc., siempre en un *orden* determinado, hasta que, como resultado final, se realiza una nueva forma perfecta. La "naturaleza", pues, es el principio y la causa de un movimiento o desarrollo ordenado del ser, en el cual, y de forma inmediata a causa de la forma, está presente a título esencial [1]. Naturaleza es la materia de la cual está compuesta la semilla; pero naturaleza es aún más la manera como la materia forma precisamente una semilla de esta clase y da lugar a un ser de esta definición; naturaleza, por fin, es la estructura del resultado, al cual se adecua el movimiento de la forma [2].

El arte es una imitación de la natura. Platón se preocupa, sobre todo, del *modelo* imitado; Aristóteles concede mayor importancia a la analogía entre las *actividades*. El arte presupone la naturaleza, produce obras en cuanto él mismo se basa en la actividad de la naturaleza y la utiliza. Al igual que la naturaleza, es un movimiento teleológico hacia un resultado. Pero supone en el ser que se mueve la representación o la idea del resultado a alcanzar, y, por lo tanto, la conciencia del procedimiento por el que poco a poco se aproxima al resultado y finalmente lo logra. El arte, pues, es en esencia una actividad del espíritu [3]. Porque el resultado procede formalmente de la imaginación; la idea de la salud (en la conciencia del médico) es la causa de la realización de la salud (en el cuerpo del enfermo). La *noesis*, pues, es la fuente de la *poiesis* [4].

Obra de arte es, por tanto, todo cuanto se realiza teleológicamente con conciencia racional.

Como la naturaleza obra sin consciencia, no persigue más que una finalidad; la finalidad que necesariamente corresponde a su forma esencial; el arte se basa en la representación del fin. Pero la facultad imaginativa puede imaginarlo "todo"; por lo tanto, el arte puede concebir numerosas y diferentes finalidades concretas o por lo menos numerosas y diferentes realizaciones del objeto.

El fundamento de la producción natural está en la esencia de la naturaleza, que, desde luego, es específica; por tanto, la causa y el resultado de la producción forman parte de una misma realidad *específica:* un hombre nace de un hombre. El funda-

1 *Phys.* II 1,192b. Sobre esto, A. MANSION, *Introduction à la Physique aristotélicienne* 2.ª ed. (Lovaina 1945).

2 Ib., 193a-194a.

3 *Phys.* II 6,198a; *Metaph.* X 8,1065; *Anal. post.* II 11,95a.

4 *Metaph.* VI 7,1032a; E.N., II 1227; *De gen. an.* I 22,738.

mento de la creación artística radica en la conciencia, que por su naturaleza difiere de la obra artística y puede imaginar otras cosas distintas a las que el artista ha de realizar; una cama no produce una cama, sino que es producida por algo distinto de una cama, es decir, por el carpintero (que puede hacer también otros objetos además de camas) [5].

Al igual que la naturaleza, el arte supone la unidad de la materia y la forma; una estatua supone mármol y la idea de esta o aquella deidad. Pero, formalmente, el arte pertenece más al orden de la forma que la pura naturaleza; es la razón o "logos" de la obra, abstracción hecha de la materia [6].

El arte es una especie de doble de la naturaleza, sea como prolongación, sea como imitación.

El arte *prolonga* la actividad de la naturaleza; por ejemplo, cuando el ser natural que es el hombre, para descansar mejor, diseña la forma de una cama sin previo modelo en la naturaleza. En este caso hay que aceptar que el hombre no se plantea problemas respecto del fin último (en un orden especial), es decir, el mejor descanso posible, sino que simplemente toma conocimiento de la finalidad natural a que por su propio ser se ordena; imposible le es no moverse hacia el descanso. El arte aparece cuando él, con imaginación creadora, reflexión metódica y ordenación consciente, medida sobre los medios concretos con los que logrará la finalidad, escoge uno de los medios propuestos y lo realiza [7].

En otros casos, el arte es una *imitación* de la naturaleza. Con conciencia racional y diversas posibilidades, obra de la misma manera que la naturaleza en su actividad inconsciente y dirigida hacia un solo tipo. La preparación de los alimentos en la cocina es una imitación de la preparación de los alimentos en el estómago [8]. Gorgias pone ya este ejemplo al comparar el arte culinaria con la medicina. Esto mismo se encuentra en el seudo-hipocrático *De regimine* y en el seudo-aristotélico *De mundo* [9]; según los mismos principios se puede explicar la doctrina de la imitación sostenida por Demócrito [10].

Junto a esta primera serie de cuestiones tocantes a la comparación entre la naturaleza y el arte (en que Aristóteles, como Platón, menciona una tercera fuente de producción de formas, es decir, el azar), el Estagirita trata con preferencia el problema

5 *Phys.* II 1,193b.
6 *De part. an.* 640a.
7 *Phys.* II 1,199b.
8 *Phys.* II 199a; *Pol.* VII 17,1337a; *Meteor.* IV 3,381.
9 *De reg.* 11-24; *De mundo* 5,396b
10 Supra p.40-42.

del arte en relación con la doctrina de las cuatro causas. Incluso se puede decir que deduce la doctrina de las cuatro causas del arte, o, mejor dicho, de la escultura, y de ahí la extiende a la naturaleza.

Para explicar una escultura hay que mencionar cuatro causas: el metal o el mármol, del que nace la estatua (la materia); la imagen o idea de la figura que se va a dar en la materia (la forma). La idea vive en el espíritu, la materia se da en la realidad; la estatua yace en la materia en potencia, pero está representada de manera actual en la conciencia. La estatua se denomina según la forma y no según la materia; la forma es el elemento determinativo, la razón o "logos" de la obra artística, la esencia del arte [11].

Pero la forma tiene que unirse a la materia. Esto se efectúa gracias a la causa eficiente; en este caso, el escultor, y en el escultor, gracias al arte de esculpir. Es que la materia es pasiva por naturaleza; la idea no obra por sí misma (como en la filosofía platónica). Así, la idea concebida por el escultor es realizada poco a poco en la materia gracias a una actividad que es un movimiento teleológico. El arte es, pues, una síntesis de idea y movimiento; a veces Aristóteles llama al arte una idea motriz (o creadora) [12]. No hay movimiento sin finalidad; la finalidad de la medicina es (la realización de) la (propuesta) salud; la finalidad de la estrategia es la victoria; la finalidad de la arquitectura, la casa. En cierto sentido, se puede identificar la finalidad con la idea, ya que la finalidad no es otra cosa que la transformación de la imaginación en realidad [13].

Aristóteles dedica su máxima atención al aspecto psicológico del arte. Su concepción es declaradamente intelectual, y, no obstante, en muchos sitios está completada con rasgos empíricos.

El hombre es un ser racional consciente; unas veces persigue el puro conocimiento, otras la realización de algo. En ambos casos tiene conciencia de ciertos principios fundamentales; no se puede *conocer* nada si lo que se conoce no es lo que es; no se *hará* nada si uno no se da cuenta en el acto de que tiene que perseguir su bien. De la conciencia de los principios resultan determinadas actividades cuando el hombre se sitúa ante datos especiales; *ciencia* cuando, a la luz de los primeros principios del intelecto, quiere conocer, sin más, la realidad; *prudencia* si, a base de los principios de la norma moral, emite un juicio sobre

11 Los textos están coleccionados por SVOBODA, o.c., p.27s.

12 Citas en SVOBODA, p.28. Cf., entre otros. *De an.* III 5.430; *Methaph.* VII 4.1044; ib., IV 2.1013 y XI 4,1070.

13 E.N., I 5.1097; *Metaph.* IV 4.1015; *De gen. et corr.* II 9.335.

acciones por hacer o hechas; *arte* si, partiendo de evidencias inmediatas, proyecta la forma en resultados concretos y aplica un método a una realización especial.

La ciencia busca la verdad, es decir, el *conocimiento* de la naturaleza de las cosas, la explicación por sus causas, la inmutable y necesaria "esencia" de los números, figuras, astros, organismos, etc. El obrar racional y consciente se aplica a la *realización* de las formas preexistentes en el mundo concreto; su finalidad va más allá del simple conocer, porque quiere realizar algo de la nada, "poièsis" [14]. Por otra parte, el obrar realiza cosas que pudieron ser distintas de como fueron realizadas. Por lo tanto, la ciencia es posible a base de elementos abstractos e insensibles; en la realización, por el contrario, hay que tener en cuenta el vivir, experimentar y sentir de la realidad concreta y móvil.

El obrar se bifurca en dos direcciones. Primero tenemos la realización del "ser hombre" en lo más íntimo del propio ser. Lo que se llega a ser depende de lo que uno se propone y escoge (pro-airesis) más que de lo que se logre realizar. La finalidad es aquí la índole del obrar moral, el valor de la personalidad humana.

Una falta consciente en este terreno, un desviarse expresamente de la finalidad, es prueba de una naturaleza moralmente mala. La calificación del obrar repercute en este caso en la persona misma; ésta es buena o mala. El que *decide* de manera justa, el que *escoge* lo justo, quien *quiere* obrar justamente, *es* justo [15].

Por otra parte, el obrar se mueve hacia creaciones concretas, específicas, cualificadas; el arquitecto persigue la construcción de una casa material; el médico, curar una enfermedad en acción. Según los resultados especiales o las obras especiales que persiguen, los hombres se diferencian como peritos. El objeto del especialista no es el "ser hombre" sin más, sino el realizar algo especial que está fuera de la naturaleza del "ser hombre"; así, por ejemplo, el objeto del citarista no es la decisión moral y la elección del artista *como hombre,* sino la perfección de la ejecución en sí, y, por tanto, el valor técnico del hombre *como artista* [16]. Aquí tiene importancia el resultado; si la "obra" es buena, entonces se alaba al arquitecto por la cualidad de la *casa,* y al médico por lo acertado de su *cura,* sin preocuparse de su valor como hombre: por ejemplo, de si, como hombre, es adúltero o en su interior mentiroso. Cuando el especialista, *consciente,* comete una falta en

14 E.N., 1140a; *An. post.* II 19,100a. Cf. SVOBODA, p.30.
15 *Met.* V 1,1025 y X 7,1064; E.N., VI 2,1139 y 5,1140.
16 E.N., VI 2,1140b y *Mor. Magna* I 35,1197.

su trabajo técnico, entonces demuestra que, conociendo su falta, hubiera podido evitarla; así demuestra que domina su arte; si, por otra parte, otra persona crea algo de calidad, no se puede deducir de esto que domine una técnica; el que (por casualidad) escribe correctamente, no por eso es ya un gramático.

El *trabajo* de un artista difiere, pues, del *obrar* del sujeto moral. Por lo tanto, el mismo hombre puede presentarse bajo dos aspectos y puede ser juzgado desde dos puntos de vista. En la realización del ideal ético personal basta formalmente la *voluntad:* el resultado fundamental es la belleza *interior;* en la creación de una obra *externa* interviene el *cuerpo,* sirviéndose o no de instrumentos.

Los instrumentos son de importancia. Al pilotar un barco, el piloto hace uso de instrumentos inanimados, tales como la vela, y con vida, como los marineros. Los instrumentos son innumerables y de diversas formas [17]. Así como en una sola inteligencia se dan innumerables concepciones, hay también innumerables instrumentos al servicio de una sola mano. En ambos se basan las diferentes técnicas o artes, y en cada arte, la variedad de las obras.

De ahí proviene una cierta jerarquía en las artes. Las hay que se llaman dirigentes o arquitectónicas, otras son subordinadas. Desde otro punto de vista, se distingue las artes banáusicas, en que de manera especial uno se sirve del cuerpo para proveer a necesidades imperiosas, y las técnicas superiores (como el arte oratoria), que coinciden con las ciencias contemplativas, y que se basan principalmente en facultades más elevadas [18].

El arte presupone la experiencia, y, por tanto, el conocimiento de la realidad individual. Forma la base de la civilización, que debe su origen y desarrollo a la experiencia [19]. La experiencia comienza con la percepción, se desarrolla gracias a la memoria y se perfecciona en la repetición; su primer resultado es el hábito.

Las primeras técnicas se han desarrollado a partir del hábito de obrar de tal o cual manera, para lograr tal o cual resultado. Primeramente perseguían, como indicaron los sofistas y Demócrito, satisfacer necesidades ineludibles, después el deleite; o, en otras palabras, la vida agradable en sus placeres superfluos; por fin, la pura contemplación.

De la experiencia ha nacido la reflexión en torno a las finalidades y los medios; la reflexión forma la base del arte propiamente dicho. Porque el arte se basa en un conocimiento de lo universal que sabe cuáles son los motivos y causas y por qué hay

[17] *Pol.* I 8,1256b.
[18] *Pol.* VII 8,1328; 9,1329; VIII 2,1337b; III 4,1227; VII 9,1328b; II 1337b.
[19] Cf. DEMÓCRITO, *Protr.* fr.53 Rose y *Metaph.* I 1,980a.

que aplicar uno u otro medio. Así, puede comunicarse bajo la forma de conocimiento; puede aprenderse y es social. La experiencia, por el contrario, es estrictamente personal; comprueba lo individual y se da cuenta de que se logra una u otra cosa empíricamente, pero no puede demostrar el porqué. Puede ser imitada, pero no es objeto de verdadera ciencia [20].

De esta forma, uno puede llegar a ser un especialista, sea gracias al hábito, apoyándose en la experiencia (y en el ejemplo empírico), sea a base de la teoría contenida en una técnica. Pero cuando de manera puramente racional uno se limita a la teoría, sólo puede familiarizarse con el conocimiento abstracto del procedimiento en general, por el cual se alcanza un resultado en general. Por esto Aristóteles se ve obligado a subrayar especialmente el momento creador y a afirmar que sólo se llega a ser artista creador (sin quedarse en teórico abstracto del hacer) gracias a la síntesis de la teoría y de la práctica; en otras palabras, gracias a la unión del conocimiento técnico de las reglas generales y la práctica habitual en una materia conocida y tratada individualmente. Sólo construyendo edificios concretos se llega a ser arquitecto; tocando la cítara, citarista; haciendo repetidamente actos justos, un hombre justo. Pero esto supone una continua adaptación a las circunstancias variables y a las dificultades imprevistas de la vida real [21].

Como, por otra parte, la actividad artística está basada en la naturaleza, se halla sometida a tres condiciones imprescindibles: la naturaleza, que forma una base inmutable y se revela en el talento innato; la práctica, que se logra con el ejercicio, y la "technè", o conocimiento teórico de las reglas del crear, que proporciona el método crítico consciente y explicativo del producir [22].

Así, se pueden distinguir dos grandes tipos de artistas creadores, ya que la práctica necesaria para cada caso puede apoyarse en la naturaleza o en la "technè". El arte de recitar y el arte dramático se apoyan más en la facultad innata de la naturaleza; el estilo literario, o "lexis", en una técnica adquirida [23]. Entre los pintores, unos imitan a base del arte, otros de la naturaleza [24]. Homero ha encontrado la fábula de la *Odisea*, sea por su genio, sea por su arte [25].

Como ya hemos dicho, la naturaleza avanza inconscientemente

20 *Metaph.* I 1,981; *An. post.* II 19,100a; *Rhet.* I 2,1356b.
21 *Metaph.* VIII 8,1049b; E.N. II 1,1103a.
22 *Pol.* VII 13,1332; E.N., X 10,1179b; *E. End.* I 1,1214a
23 *Rhet.* III 1,1404a.
24 *Poet.* 1 1447a.
25 Ib., 8,1451a.

hacia el fin y crea algo que responde a su propia forma; el arte opera con deliberación racional y varía las formas de su creación. A la naturaleza, pues, se debe el que el hombre, sin proponérselo expresamente, haya descubierto el verso adecuado para la tragedia y la epopeya [26]. Cuando Filoxeno trataba mediante el arte de componer un ditirambo en tonalidad dórica, inconsciente e involuntariamente fue desviado por la naturaleza hacia el modo frigio [27]. Tal vez en relación con esto haya que entender un pasaje de la *Metafísica:* algo llega a ser realizado, sea por un no definido "poder o facultad" del hombre en cuanto ser natural (dynamis), sea por la razón que se expresa en el arte como conjunto (technè), o en su elemento reflexivo y formal (dianoia) [28].

¿Cómo se realiza una obra de arte? A partir de la inconsciente teleología de la naturaleza que le empuja, el artista, con conocimiento racional, crea algo que todavía no existía. Como artista propiamente dicho, debe conocer aquí el fin y los medios. La finalidad se impone irresistiblemente como algo que existe de antemano y de lo cual se toma conocimiento; finalidad es, en este sentido, "estar sano" y no "curar la enfermedad". Sin embargo, la finalidad próxima de la intervención técnica es, por otra parte, algo especial: "la curación de esta enfermedad concreta". Esta curación supone un régimen concreto, y en vista de ello hay que aplicar estos medios especiales. Son posibles faltas y errores respecto de la finalidad especial y los medios especiales; el médico puede equivocarse en el diagnóstico de la enfermedad y el régimen, o bien, después de un diagnóstico exacto, en la prescripción de medicamentos [29].

El arte convierte el conocimiento en acción. A la imaginación sigue un movimiento. Del movimiento nace la obra. En esto el artista experimenta cierto placer. En principio, hay el placer que acompaña a toda actividad [30]. Si la actividad es agradable, el arte de donde proviene se desarrolla con más exactitud y atención crítica; quien ama la música, la arquitectura u otras artes, progresa en el juicio crítico sobre estas obras cuando experimenta placer en ellas [31]. Cada sentido tiene su deleite; a cada actividad responde un placer específico que la perfecciona, como la belleza al florecimiento de la juventud [32]. El principio no se verifica tan

26 Ib., 4.1449a.
27 *Pol.* VIII 7.1342b.
28 *Met.* VI 7.1032a.
29 *Pol.* VII 1331b; E.N., III 5,1112b y *E. Eud.* II II.1227b; *M. Magna* I 1,1182 1190.
30 E.N., X 5,1175a.
31 Ib., 1175a.
32 Ib.

sólo en el *hacer*, sino también en el *contemplar*, sea las formas de la naturaleza, la pintura, una estatua, un edificio o un mueble. Cada uno desarrolla su actividad con los sentidos y para las cosas que más quiere; el músico se deleita en escuchar sus melodías más queridas [33]; sólo se disfruta de la música si uno es músico y diestro en la técnica [34].

El artista no disfruta tan sólo con la actividad, sino también con el resultado que logra su actividad y la obra que crea. La obra es su bien. La quiere más de lo que ella le querría a él si tuviese vida [35]. Los poetas aman sus poesías como si fuesen hijos [36]. Nuestro ser se identifica con nuestro obrar; por esto queremos a nuestras obras como a nuestra propia existencia [37].

Tal vez el amor hacia la práctica del arte y su resultado es la condición previa para una crítica rotunda. Nadie mejor que un médico es capaz de juzgar un tratamiento [38]; para la música rige el mismo principio. Por esto sólo se es justo en la crítica de obras en que se ha tomado parte. Para la crítica, la experiencia creadora es indispensable. Sin embargo, el intelectualista que es Aristóteles, no siempre permanece fiel al principio; también el perito exclusivamente teórico es capaz de juzgar [39]. Recordando a Platón [40], cabe aquí situar la jerarquía de las artes; quien domine el arte de *utilizar* la rienda y el bocado, enjuicia mejor estos utensilios que quien domine sólo el arte de *hacerlos*.

2. ¿Las bellas artes?

Cuanto se ha dicho hasta ahora demuestra que el concepto "arte" no coincide con lo que llamamos "bellas artes". No obstante, todas las observaciones anteriores son válidas para todas las artes, incluso las "bellas". Dondequiera que de una manera racional y consciente se persigue una finalidad en un orden críticamente consciente, dondequiera que se ejecute una actividad "realizadora" con cierto placer, donde se gocen el resultado o la obra por su calidad, las observaciones de Aristóteles son analógicamente aplicables. Raras veces se ha situado con más talento la creación artística dentro de la actividad humana general.

Aristóteles distingue entre las artes útiles y las artes de placer.

33 Ib., 1174b.
34 Ib., 1175a20-25.
35 Ib., 3,1173b.
36 Ib., 7,1176b.
37 L.c.
38 *Pol.* III 10,1281b.
39 Ib., 1282,5.

Las primeras producen objetos que principalmente satisfacen a las necesidades externas; las últimas crean obras de arte que exclusivamente hacen disfrutar. Así, el arte culinario y el arte decorativo son "artes agradables" [41]. La idea no es original.

Por otra parte, hay cierta diferencia entre las artes de imitación. Difícilmente se aceptará que el arte culinario imita el proceso físico de la digestión de la misma manera que el pintor imita una forma visible. Comentando esto Svoboda, observa que Aristóteles no dice nada acerca de esta diferencia: "Probablement il aurait établi cette différence ainsi. Cette imitation là nous rend service, celle-ci nous procure le plaisir. Les arts utiles imitent la nature en général, tandis que les beaux-arts imitent surtout l'homme et son action" [42]. Sin embargo, no podemos conformarnos con esta concepción. ¿De qué placer se trata aquí? ¿Del placer mixto, que por regla general está biológicamente fundado, como el placer erótico, o del puro placer del conocimiento? En realidad, hay artes que persiguen el placer interesado y subjetivo como *finalidad;* en cuanto al puro placer de la contemplación de una pintura, por ejemplo, Aristóteles lo menciona como una consecuencia posible (para el contemplador), no como una *finalidad* real (en el creador). Por otra parte, las "bellas" artes imitan cosas distintas del hombre, y Platón reprochaba ya a las artes del placer que, entre otras cosas, ocasionan los que imitan los sonidos de la naturaleza y de los animales. A esto hay que añadir que sólo una parte de la música es imitadora, mientras que otra parte sigue siendo formal; la arquitectura, por el contrario, une indiscutiblemente la armonía formal con la utilidad positiva. En cuanto a la belleza, repetimos que los griegos, para todas las realizaciones del hombre, exigen medida, simetría, orden, etc., y que, por consiguiente, *su* concepto del arte "bello" resulta mucho más amplio que el *nuestro.*

Sea como fuere, en el principio de la *Poética,* Aristóteles cita, entre las artes imitativas, a la poesía dramática, gran parte de la música, la danza y la pintura. En la *Retórica* menciona como tal, además, a la escultura [43].

En todas estas artes, Aristóteles considera a la imitación, pese a sus distintas formas, como verdaderamente fundada en una semejanza entre la obra imitadora y el modelo imitado. Por tanto, a la idea del arte como teleología racionalmente consciente en similitud de la finalidad inconsciente de la naturaleza, se añade

40 Ib., 1282a,17-23; PLATÓN, *Rep.* X 4,601c.
41 E.N., 13,1553a.
42 O.c., p.38.
43 *Poet.* 1447a; *Rhet.* I 11.1371b.

otra cosa; la obra de arte es la imitación de una forma natural, como la actividad artística es la imitación de un proceso natural.

Platón subraya el hecho de que el hombre ama por naturaleza la medida y la armonía, y en esto se basa la nobleza del arte. Aristóteles reconoce con su maestro que el sentido de la simetría es innato, y añade que también la inclinación a la imitación es natural, y, por tanto, no puede ser adquirida *per se* [44].

Ningún animal imita tanto como el hombre; gracias a la imitación, los hombres, como los animales, adquieren nuevos hábitos y nuevos conocimientos. No sólo el niño pequeño, sino también el adulto, se deleitan en la imitación ¿En qué se fundamenta este placer? En primer lugar, en "reconocer" el modelo en la imagen; cuanto más exactamente se imita un objeto, cuanto más plenamente es reconocido, más se disfrutará de él. Aquí no se hace cuestión de la belleza del objeto imitado; por el contrario, seguimos mirando con gusto la reproducción de cosas que en realidad aborrecemos, como los cadáveres de algunos animales [45]. Aquí el placer no resulta de la belleza de la forma reproducida. Hay una tercera posibilidad; puede ocurrir que nunca hayamos visto lo imitado y quizás nunca lo lleguemos a ver. En tal caso disfrutamos de la imitación por su ejecución formal, es decir, por la armonía de los colores o algo parecido. Con razón se puede suponer que lo que Aristóteles dice acerca del placer experimentado por el músico al componer, como acto en sí, y al escuchar la ejecución—dejando aparte todo reconocimiento—sigue siendo aplicable aquí.

Más sistemáticamente que Platón, pero con la ayuda de conceptos platónicos, Aristóteles divide las artes imitativas según sus medios, los modelos imitados y el modo de imitación.

En lo referente a los medios, volvemos a encontrar la tradición griega. La pintura se sirve de formas y colores dibujados; la música, de ritmos y armonías; la poesía, de la palabra, la melodía y el ritmo; la danza, de movimientos y figuras rítmicas.

¿Qué se imita? Probablemente, Aristóteles cree, como Platón, que de hecho *todo* puede hacerse objeto de imitación, si bien en sus ejemplos él se limita a los hombres. Las artes plásticas, parece decir, imitan directamente las formas externas; las musicales, afirma expresamente, representan la actividad interna. Como esta actividad no es más que el desarrollo del ser, mirado desde este punto de vista, tanto para Aristóteles como para Platón, las artes de las musas son más elevadas que las plásticas.

44 *Poet.* 4,1448b; *Rhet.* I 11,1371b; *Probl.* XXX 6,956.

45 Las mismas referencias que en nt.44. Para los cadáveres, *Poet.* y *Rhet.*

Los hombres pueden ser imitados de tres maneras. Platón hablaba, respecto de la danza y la música, de la imitación, sea de las almas nobles, sea de almas vulgares. Aristóteles complementa y generaliza. El principio vale también para las artes plásticas; Polignoto reproduce hombres mejores; Pausanias, peores que los reales, y Dionisio los pinta tal como son [46]. Entre los poetas, Homero crea figuras más grandes que las vivas en su presencia física, sus pasiones, sus actos; Cleofón expresa los sentimientos de hombres reales; Hegemón y Nicocareo representan al hombre peor de lo que es [47]. La tragedia hace actuar héroes física y psíquicamente más grandes que los seres normales; la comedia, a su vez, pinta viles caricaturas del hombre; la primera sigue el ejemplo de los severos poetas de antaño, que elogiaban los actos más hermosos en himnos magníficos; la última, el ejemplo de los burladores, que se mofaban de los defectos de los hombres villanos [48]. En esto, tanto trágicos como cómicos siguen su propio temperamento [49]. Generalizando, Aristóteles declara que el arte puede imitar a los hombres tal como son, como deben ser o como parecen ser [50]. Sin embargo, ¿se halla esta segunda idea en conformidad con la primera?

3. Las artes plásticas

Aristóteles trata de paso y someramente de las artes plásticas. Cuando se construye una ciudad, se perseguirán cuatro resultados: la salud, la seguridad de la vida pública, la seguridad militar y la belleza o "cosmos".

En el *Critias*, Platón había hablado ya de la belleza ideal del *Atlantis*. Todo rey aspira a embellecer el palacio aún más de lo que su antecesor lo había embellecido, κεκοσμημένα κοσμῶν, y a superarle en la medida de lo posible con el fin de llenar al espectador de admiración y asombro ante la grandeza y belleza de las obras de arte, εἰς μεγέθεσιν κάλλεσιν τε ἔργων ἔκπληξιν [51]. Para su construcción sacaban de las canteras tres clases de piedras, de diferentes colores: blancas, negras y rojas. En los edificios fastuosos combinaban los colores para el puro placer de la vista, παιδιᾶς χάριν, y de esta forma daban a la arquitectura de la ciudad un carácter natural y agradable, ἡδονήν σύμφυτον [52].

46 *Poet.* 2,1448a.
47 Ib., 4,1448b.
48 Ib., 4,1448b.
49 Ib., 1449a.
50 Ib., 1460b.
51 *Crit.* 115d.
52 116b.

Platón hace revestir los templos y los palacios con plata, oro, oricalcos, marfil..., pero dice que así los edificios mostraban un aspecto bárbaro, εἶδος δέ τι βαρβαρικόν[53]. Probablemente considera, asimismo, como no griegas las estatuas de oro de los dioses y príncipes; sin embargo, no puede dejar de mencionar nuevamente en un aliento su grandeza y belleza, μεγέθει κόσμῳ[54].

Para Aristóteles, que también menciona la grandeza de las ciudades como una característica de su belleza, la belleza es de importancia secundaria; primero es lo necesario, después lo agradable. De esto no debe deducirse en modo alguno que la belleza pueda ser desdeñada. Hasta las murallas fortificadas deben observar no sólo las exigencias de la defensa, sino también las de la belleza[55]. En el urbanismo no hay que seguir el ejemplo del Hipodamo pitagorizante, que en una ciudad sólo permitía calles rectas, según las leyes de la simetría; en primer lugar hay que tener en cuenta las ventajas militares, y, por lo tanto, sólo en parte se podrá realizar la belleza regular[56].

En cuanto a la escultura y la pintura, ya hemos visto que se basan en la imitación. Pero ¿qué es lo que imitan? En primer lugar, la forma externa. Zeuxis se contenta con esto. Polignoto, por el contrario, trata de reproducir el carácter o el estado de ánimo[57]. Naturalmente, esto no se lleva a cabo mediante colores, sino por medio de formas lineales[58]. En la esfera visual no se pueden percibir las emociones directa e inmediatamente (como decía Sócrates); sólo a base de los movimientos externos del rostro y del cuerpo se puede en parte conjeturar e imaginar el *ethos*[59].

En la imitación hay que aspirar a la semejanza. Pero la semejanza no sólo se logra en el fiel realismo, sino también en el idealismo y el naturalismo. Aristóteles expresa su preferencia por la idealización; conviene, dice, que un pintor embellezca y supere su modelo[60]. Pero lo que conviene, no altera en nada a lo que es; en realidad *hay* otras obras de arte que las idealizadoras.

El placer que experimentamos ante las obras plásticas procede de tres fuentes: el reconocimiento del modelo, la maestría en la reproducción, aun cuando represente algo feo, y la belleza de los colores y las formas en sí, aunque no reconozcamos nada

53 116d.
54 117a.
55 *Pol.* VII 1331a.
56 Ib., VII 1330b.
57 *Poet.* 6,1450a.
58 *Probl.* XXX 27,919b
59 *Pol.* VIII 5,1340a.
60 *Poet.* 15,1454b y 25,1461b.

en concreto [61]. En la *Ética*, Aristóteles nos dice que disfrutamos de los bellos colores de un cuadro de una manera "pura" cuando sin interés práctico nos entregamos a la pura contemplación [62]. Probablemente esta observación vale también para las líneas, figuras o volúmenes, que, junto con los colores, constituyen los elementos de lo plástico.

La belleza de la forma se basa principalmente en la simetría y la medida adecuada; por muy bella que sea en sí, una pierna es fea cuando no guarda la justa proporción con el conjunto [63]. La línea perfecta de la nariz es la recta; naturalmente, el artista puede apartarse de la línea recta para dibujar una nariz aguileña o chata; pero incluso en tal caso tiene que respetar una cierta medida, so pena de no pintar ya una nariz [64].

El colorido supone tres factores. Primeramente hay el sombreado, que juega un papel especial en la *skiagrafía*. Aristóteles reconoce el carácter ilusionista de un cuadro perspectivista, pero sin pronunciarse contra ello con la misma pasión con que lo hace Platón; como este arte hay que verlo desde cierta distancia, no es justo reprocharle falta de exactitud; la exactitud demasiado grande es inútil; más aún: sería nociva [65]. Así, un criterio subjetivo-psicológico reemplaza al objetivo.

Los colores mismos se originan mezclando blanco (luz) y negro (oscuridad). Aristóteles habla de siete colores principales, según el ejemplo de los siete sonidos fundamentales; al lado del blanco, del negro y del gris (que se puede reducir al negro), menciona el amarillo, el rojo (phoenikon), el azul (kyanon), el púrpura (alourgon) y el verde (prasinon). Los colores más agradables resultan, como los sonidos más agradables, de una mezcla según las proporciones más simples 2 : 3 y 3 : 4. Aquí Aristóteles se muestra menos empírico que su maestro Platón [66].

Tan sólo existe un pequeño número de armonías fundamentales, y, por tanto, hay también sólo un pequeño número de colores armónicos [67]. Donde la proporción no es aritméticamente simple, el color es llamado "impuro" en el sentido platónico [68].

El tercer factor en que se basa el colorido es la superposición de las capas de pintura (y barniz) de manera tal, que una capa hace vislumbrar algo de la otra. Con arreglo a esta técnica se representan, entre otras cosas, objetos que se encuentran en el

61 Supra p.112.
62 Supra p.101.
63 *Pol.* III 13,1284b.
64 *Pol.* V 1309b.
65 *Rhet.* III 12,1414a.
66 Supra p.62.
67 *De sens.* 3,439b.
68 SVOBODA, o.c., p.203.

agua. También aquí la justa proporción entre las capas es de importancia esencial [69].

De las dos partes componentes de la pintura, Aristóteles considera a la línea más importante que al color. El arte de dibujar (graphikè) tiene que formar parte de la educación, no tanto para aprender a criticar las obras de arte con una mentalidad mercantil, sino para analizar y admirar la belleza de las formas, sobre todo del cuerpo humano [70]. En la formación de la juventud, el Estado no debe permitir que se expongan escenas inmorales [71]. Es preferible que los jóvenes no se embelesen con el arte de Pausón, sino que admiren las figuras de Polignoto, más ceñido y escueto cuando en un cuerpo hermoso representa de manera simple un *ethos* bello, sereno y tranquilo [72]. Polignoto y Zeuxis son para Aristóteles los pintores supremos, y Fidias y Policleto, los más grandes escultores; todos ellos merecen ser llamados no sólo "técnicos" o expertos, sino también "sabios", que, junto con el arte racional, han comprendido y dominado asimismo los primeros principios y causas de su técnica [73].

4. La danza y la música

Aristóteles muestra mucho menos interés por la danza que Platón; en la *Poética* la considera como un arte complementaria, y en la *Política,* como una mera diversión. ¿Le adjudica un papel en la educación? No habla de ella al tratar de la gimnasia o la música en el libro VIII de la *Política;* no obstante, acepta como un hecho que, al igual que la flauta, la cítara y la poesía, representa ora hombres nobles, ora villanos [74].

La danza imita por medio de figuras rítmicas. Las figuras son las posiciones del cuerpo humano en cada momento del movimiento rítmico. El ritmo del cuerpo basta para determinar la imitación orquestal; ni la palabra ni la melodía son indispensables. Lo que el danzante imita gracias al ritmo de sus posiciones en movimiento son, formalmente, el orden, y, según el contenido, los estados de ánimo, las pasiones menos tranquilas y hasta las mismas acciones del hombre [75].

La música propiamente dicha exige mucha más atención.

En el *Estado* y las *Leyes,* Platón había hablado prolijamente

69 *De sens.* 3,440a.
70 *Pol.* VIII 3,1338a.
71 Ib., VII 17,1336b.
72 Ib., VIII 5,1340a.
73 E.N., VI 7,1141.
74 *Poet.* 2,1448a.
75 Ib., I 1447a.

de la significación de la música en la educación del Estado. Aristóteles sigue su ejemplo en la *Política,* pero sin adoptar el mismo punto de vista. En Platón hay una inclinación a no separar nunca en principio la melodía, el ritmo y el texto; Aristóteles, por el contrario, hace distinción entre la poesía como arte verbal y la música propiamente dicha. En aquélla, el medio de imitación es la palabra; en ésta, la melodía y el ritmo. Así se crea la posibilidad de contemplar la música pura, la música formal e incluso instrumental. De hecho, Aristóteles reconoce que la flauta y la siringa, sirviéndose sólo de la armonía y del ritmo, pueden producir música [76]. Lógicamente acepta que no toda la música es imitadora; sólo es imitadora una parte de ella [77].

Los libros de la *Política* están cronológicamente bastante alejados unos de otros. El libro I ha sido escrito, como introducción general, en el último período; los libros IV, V y VI hay que fecharlos después del 336, ya que en el V hay una alusión a la muerte de Filipo de Macedonia. Los libros II, III, VII y VIII forman la parte más antigua. En el VII y el VIII se trata de la música y se critica a Platón, pero en ellos no siempre se habla de la música en el mismo sentido; los libros comprenden, pues, dos redacciones, de las que la una es más antigua que la otra. Esta observación cobra su mayor interés para dificultades de índole terminológica.

Cuatro clases de placeres se relacionan con la música; dos formales—la música es una *diversión,* pero también un *noble pasatiempo*—y dos expresivos; disfrutamos de la *expresión del sentimiento,* y, gracias a su acción purificadora o catártica, también *del restablecimiento de nuestro propio equilibrio.*

En su doctrina primitiva, Aristóteles se muestra conforme con Platón. En la vida completa hay que distinguir la ocupación seria, de la mera distracción. En la ocupación seria se persigue un resultado útil subordinado a otra cosa; en la distracción (por lo menos en su forma más elevada) no se busca nada fuera de la ocupación agradable de pasar el tiempo. Desde otro punto de vista, se puede contraponer la actividad a la distracción como el esfuerzo (syntonia) a la relajación (anosis). El sueño es una relajación, pero también lo es el pasatiempo consciente, activo y agradable. Para esto se podría emplear el término general *diagogè,* y en realidad éste es el caso en muchos pasajes [78].

Pero hay pasatiempos de dos clases: o bien se trata de una simple distracción, una *diversión,* un juego como el que se ob-

[76] Ib., I 1447a.
[77] Ib.
[78] E.N., X 6,1176-1177.

serva en los niños o en las capas populares (paidía), o bien de una actividad agradable, pero noble, espiritual, valiosa en sí, como el solucionar un problema matemático por mero placer (scholè). La *paidía* se justifica solamente como un recreo que permite nuevos esfuerzos; por lo tanto, está subordinada a otra cosa y guarda relación con la "ocupación seria"; la *scholè*, por el contrario, tiene su justificación en sí misma y se orienta hacia la "felicidad". De ahí en la *Metaphysica* I (del primer período) la distinción entre las artes de la *utilidad* y las artes de la *diagogé*, que, a su vez, se clasifican en artes del placer (como paidía) y artes de la *scholè* [79].

No obstante, se presentan dificultades terminológicas, ya que Aristóteles, en la *Política* VII y VIII, 5, identifica la *diagogè* con la *scholè*, mientras que en un período posterior, en la *Ética*, menciona la *diagogè* en relación con los placeres físicos [80].

A la música, dice Aristóteles, se le atribuye una acción triple [81]. Según la opinión más difundida, es una *diversión* agradable que produce distracción como el sueño, la bebida y la danza, que nos hacen olvidar el dolor de la vida [82]. Según Platón, su valor radica, sobre todo, en su significación para la *formación del carácter* de la juventud, cuyo cuerpo es ejercitado armoniosamente por la gimnasia. Según Aristóteles, por fin, forma parte de la *diagogè* noble, del desarrollo espiritual, de la felicidad. La música, por cierto, no es necesaria; no responde a una necesidad biológica; no es útil, como las letras, para el comercio y las ciencias; o, como el arte de dibujar, para la crítica de las formas físicas en la naturaleza y en el arte; o, como la gimnasia rítmica, para la salud y la fuerza. Pero es la recreación suprema para los hombres libres; de tal manera que, como el ejercicio de la sabiduría y de la matemática, puede ser considerada como la más noble, agradable y autotélica *scholè* [83].

¿Bajo qué título hay que incluir la música en el programa educativo?

En principio, Aristóteles acepta el placer musical. "La canción, decía ya Musco, es una de las más altas satisfacciones para el hombre." Como la música engendra alegría es conveniente que se la admita en reuniones y diversiones festivas. Este motivo justificaría ya de por sí la enseñanza musical; porque lo que no

79 *Metaph.* 1 1,981b.

80 E. N., nt.78. Sobre todo esto compárese nuestra explicación con el estudio de A. J. JANSSENS, *Les fonctions psychologiques de la musique selon Aristote*, 2e Congr. Intern. d'Esthétique, II (París 1937) p.18-22.

81 *Pol.* 5,1339a; SVOBODA, o.c., p.177.

82 L.c. y 3,1337b.

83 *Pol.* VIII 3,1337b y *Metaph.* I 981b.

perjudica positivamente, es aceptable, sea como finalidad, sea como recreo, aunque no fuera más que un momento.

Al tratar del problema (zètèsis), Aristóteles distingue entre escuchar y practicar la música. Dos series de contemplaciones parecen contradecirse. Por una parte, es difícil juzgar bien la música cuando uno mismo no la ha practicado (como es difícil juzgar la belleza de las formas si uno mismo no sabe dibujar). Así, se debe haber aprendido prácticamente la música en su juventud, incluso aunque más tarde deje de practicarla. Pero, naturalmente, hay que tener cuidado de que la práctica de tañer un instrumento en posiciones, movimientos o muecas forzadas no deforme el cuerpo, que la música no incapacite para el esfuerzo militar, que no ponga en peligro las actividades serias de la vida posterior; por esto hay que evitar el virtuosismo y todos los esfuerzos que sean superfluos. La finalidad es juzgar y disfrutar de los cantos y ritmos que contengan verdadera belleza, y no de la música zafia y vulgar de los flautistas y citaristas, que complacen a la masa, a los niños, a los esclavos y hasta a ciertos animales. Oyentes ignorantes y vulgares, que no buscan otra cosa sino una excitación que les distraiga, corrompen la música y a los músicos que quieren satisfacer el gusto del público [84]. Por esto no se trata en modo alguno de perseguir el virtuosismo al aprender la música. El que esto hace, no persigue la virtud moral, sino el placer sensual, y tal cosa no es adecuada para el tiempo libre de libres ciudadanos, sino que se convierte en un oficio para ciertos artesanos. Sólo en determinadas condiciones y con expresas reservas anima Aristóteles a la juventud a practicar la música. En otro lugar adopta una actitud distinta. Si se quiere justificar la enseñanza musical por la diversión, hay que admitir que el aprender cualquier cosa exige esfuerzo, y que también la práctica de la música en el período de aprendizaje constituye una mezcla de placer y dolor [85]. Si algunos quisieron justificar el esfuerzo durante el período de aprendizaje por el placer que en la vida posterior experimentarán, podría muy bien replicárseles que para este placer de recreación bastaría con escuchar la música ejecutada por profesionales y que no merece la pena tomarse el trabajo de aprenderla [86].

En cuanto a la segunda acción de la música, Aristóteles permanece fiel, en líneas generales, a su maestro Platón. Dejando aparte el placer que la música ocasiona en gentes de cualquier edad, reconoce que ejerce influencia en el carácter. Altera a dis-

84 1340-1341.
85 1339. Véase supra *Platón*.
86 1339a.

creción nuestros estados de ánimo. Cuando Aristóteles dice generalizando: "La música es una imitación de las emociones", se refiere a los hechos. Todo el mundo acepta, dice, que las antiguas canciones populares de Olimpo entusiasmasen al pueblo. Sin tomar parte en la danza, los oyentes simpatizan con el sentimiento de la melodía y del ritmo [87]. Así, el escuchar una obra musical basta para producir una emoción, tal como el entusiasmo. Esto se comprueba por el hecho de que los distintos modos tonales influyen de diversa manera en los oyentes. El modo mixolidio nos vuelve melancólicos y nos lleva al ensimismamiento; otras melodías más muelles suscitan sentimientos tiernos; el modo frigio enciende el entusiasmo; el dórico induce a serenidad y resignación. Con Damón, Aristóteles establece incluso una relación entre la música y la organización del Estado; a los modos dóricos, rígidos, responden leyes rígidas, oligárquicas; a las melodías más sueltas, como las frigias, instituciones flexibles, democráticas [88]. Se pueden hacer observaciones parecidas en relación con los diferentes ritmos; unos expresan movimientos del alma serenos, otros más movidos. Entre ellos se distinguen luego movimientos bruscos y entrecortados, y, por otra parte, emociones valientes, nobles: "Por lo tanto, no se puede negar que la música tiene una influencia ética."

Esta influencia hay que imaginársela como sigue: si se ve un retrato bello, se sienten ganas de admirar la belleza del modelo. Aquí se permanece en lo externo, ya que por la vista se entra sólo indirectamente en lo interno. La música, por el contrario, interpreta inmediatamente el ritmo interno del alma; al escuchar cierta obra y deleitarse con ella, uno siente en sí la inclinación a experimentar y disfrutar las sensaciones expresadas también en la realidad [89].

Para experimentar la acción ética de la música no hace falta practicarla, basta con escucharla. Sin aprender la práctica musical, en Esparta se hacen juicios exactos acerca de la belleza o la fealdad ética de la armonía y de los ritmos [90].

También para la noble *diagogé*, que es más que una pura recreación y coincide con un placer edificante y puro en la armonía, basta con escucharla. En esto se puede seguir el ejemplo de los reyes persas, que, sin hacer investigaciones y practicar la ciencia, se hacían informar y poner al corriente de los esfuerzos científicos de los demás. Para probar una salsa no es preciso

87 1340a según la corrección de Süsemihl.
88 Véase, sobre todo, *Pol.* IV. Cf. SVOBODA, p.180.
89 1340a.
90 1339a.

hacerla... El placer musical es, pues, en primer lugar, asunto del oído.

Vamos a considerar ahora a la música en su estructura propia. Ella es una imitación de los movimientos de ánimo humanos por medio de la melodía y el ritmo de los sonidos. Sin hablar expresa y sistemáticamente de ello, Aristóteles supone la distinción entre instrumentos y voces. Cita la flauta y la lira como los prototipos de la música virtuosista. Dedica a la flauta sus referencias más abundantes; no es ética y moderada, sino, por el contrario, efusiva y orgiástica; no permite tocar y cantar a la vez, exige demasiado de la destreza de las manos y halaga con demasiada exclusividad el afán de placer; afea el rostro y rechaza la reflexión racional. En cuanto a la voz, distingue la voz noble, grave y varonil, producida por la exuberancia de fuerzas, de la voz más ligera, más débil y menos perfecta, de los niños y mujeres [91].

Los elementos formales de la música son la melodía y el ritmo. Con Platón, Aristóteles acepta que el sentido de la armonía y la simetría es innato [92], así como también el instinto imitativo.

En la *Política* anuncia que primero hablará de las armonías y después de los ritmos [93]. Pero en realidad se limita al elemento melódico. Siguiendo la tradición, explica matemáticamente, en el diálogo *Eudemo*, el acorde por proporciones simples, numéricas [94]: 1 : 2 para el intervalo de la octava, 2 : 3 para la quinta, 3 : 4 para la cuarta, 8 : 9 para el tono entero. Con estas proporciones simplicísimas se han construido las más bellas melodías. Aunque los compositores empleaban ya otros intervalos y Arquitas había descubierto la tercera 4 : 5 (mayor) y 5 : 6 (menor), Aristóteles sigue fiel a los principios de Filonaos y Platón [95].

La melodía posee una significación formal y otra expresiva. Imita los estados de ánimo (ethè), los movimientos o pasiones del ánimo (pathè) y los actos. Probablemente, Aristóteles se basa en estos tres planos de la vida anímica para su clasificación de las melodías en éticas, patéticas (por ejemplo, entusiastas) y prácticas o activas. Al mismo tiempo hace mención de los nombres tradicionales: dórico, frigio, lidio, etc. Desgraciadamente, no establece relación alguna entre ambas clasificaciones ni da contestación a una pregunta por él mismo formulada, y que es si la perfección de la música hay que buscarla antes en la melodía que en el ritmo. K. Svoboda [96] se muestra asombrado de que en un

91 1341a; para la voz, *De gen. an.* V 7,786.
92 *Pol.* 4,1448b.
93 Ib., V 7,1341b.
94 Fr.45 Rose.
95 Véase SVOBODA, o.c., p.191.
96 O.c., p.184.

nuevo pasaje, 1341b, Aristóteles describa de manera distinta a la anterior (1339a) la influencia de la música. Nosotros creemos que primero se limitó a investigar de manera crítica las teorías exclusivistas, para sentar después, por cuenta propia, la conclusión de que la música cumple una triple tarea: educadora, recreativa y purificadora.

Desde un punto de vista pedagógico, condena ciertos instrumentos, al menos en lo que se refiere a la práctica de ellos, no a la escucha. La juventud debe ser educada en armonías éticas; la finalidad que ha de perseguirse debe ser, en efecto, la serenidad, la sobriedad y el justo medio. Los adultos, sin embargo, pueden disfrutar de las melodías vehementes y las prácticas. Éstas están muy en boga en el teatro, y por esto tienen parte en la *catharsis*, de la cual Aristóteles, en (la revisión de) la *Política*, dice que tratará en la *Poética*. Para el tratamiento de esta cuarta acción de la música seguiremos sus pasos.

Indiquemos, sin embargo, que, según la *Política*, la música entusiasta debe purificar al hombre de todo exagerado fervor y delirio religioso, como en las bacantes. Hombres hipersensibles a la excitación religiosa, se serenan y ensimisman bajo la influencia de la música piadosa, después de haber escuchado la música que conmueve su alma hasta lo más profundo [97]. Las tonalidades prácticas, por su parte, producen *catharsis* de todas las emociones vitales activas, como el miedo y la compasión. Todos los cantos que purgan las emociones pasionales (y prácticas), suscitan una alegría pura e inocente que se añade al placer musical general de la recreación y al enriquecimiento espiritual.

Aristóteles no comparte las opiniones de Platón respecto de la expresividad de cada tonalidad en particular. Para ambos maestros, el dórico es el modo tonal del equilibrio, del valiente dominio de sí mismo, del verdadero "ser griego". Pero mientras que Platón considera los modos frigios como nobles y valientes, Aristóteles los califica de patéticos, desbordantes, orgiásticos. Platón rechaza las tonalidades blandas, esto es, probablemente las dos lidias y las dos jónicas [98]; Aristóteles las acepta al menos para los oyentes de edad madura, a quienes no afecta la influencia de modulaciones altas y excitantes, como es el caso entre gente joven y ebria. Incluso para la juventud puede permitirse el modo lidio, al menos por cuanto contenga de orden (cosmos) y belleza decorativa.

En los *Problemas musicales* se vuelven a encontrar muchos

97 *Pol.* V 7,1342.
98 Todas las citas en SVOBODA, p.188.

pensamientos aristotélicos. Svoboda analiza el texto desde este punto de vista [99].

El problema 38 hace surgir la cuestión de por qué nos agrada la música, y responde: porque desde la juventud sus movimientos nos hacen disfrutar, ya que el sentido melódico y rítmico nos es innato. El ritmo es agradable porque está basado en un número claro y ordenado y crea orden en nosotros, lo cual es provechoso y agradable para la naturaleza.

Disfrutamos con la melodía porque imita los caracteres; con el acorde, porque en la proporción entre dos tonos impera un orden y porque lo mezclado simétricamente es más agradable que lo simple, sobre todo cuando ambos componentes tienen el mismo poder (lo cual vale, sobre todo, para la octava).

Los problemas 27 y 29 se preguntan por qué solamente las percepciones auditivas de la melodía y del ritmo, incluso sin palabras, tienen un carácter afectivo. La contestación es que en las otras percepciones no tenemos la impresión del movimiento como tal movimiento. Pero el alma se expresa en movimientos, y, por consiguiente, existe una relación entre los movimientos del alma y los movimientos de la obra; sólo el acorde, como mezcla, carece de fuerza expresiva o imitativa, y muestra, por tanto, más analogías con el gusto y el color.

¿Por qué preferimos oír un canto que ya conocemos que uno desconocido? Porque—se dice en los problemas 5 y 40—en una melodía conocida captamos más fácilmente la teleología, puesto que ya conocemos el objeto, reconocemos mejor la imitación y disfrutamos de la vestidura, y, por fin, simpatizamos sin esfuerzo con el canto y el cantor.

Según el problema 10, la voz humana es más agradable que un sonido instrumental, y más bella cuando canta que cuando vocaliza, porque imita con más perfección, y el trabajo "adecuado" para la voz consiste en hablar y cantar; para el instrumento consiste en producir y tocar sonidos.

Diversos problemas, tales como los 12, 33, 37 y 49, tratan de las notas bajas y altas. La serie decreciente es más agradable y armónica que la serie creciente porque la perfección yace en los sonidos varoniles. La voz alta tiene que acompañar a la baja y limitarse a los adornos modulantes, mientras que la voz grave es la que determina la melodía, ya que el ideal es la calma y la fuerza.

Los problemas 34 y 35 tratan de los sonidos sinfónicos, es

[99] O.c., p.192-195.

decir, de los acordes armoniosos, y en ellos volvemos a encontrar de nuevo el pensamiento aristotélico respecto de las proporciones más simples y la igualdad de los componentes en la combinación.

Capítulo III

LA POÉTICA

1. La estética del estilo

1. Es el propio Aristóteles quien afirma que todo lo que se expresa con palabras pertenece al terreno del pensar. Se puede considerar el pensar en sí, abstracción hecha de las palabras, o también en cuanto forma una unidad con la expresión. En el primer caso se busca la demostración lógica y se parte de las verdades inmediatas y específicas fijadas por la ciencia. En el otro caso se quiere convencer (psicológicamente), y se aceptan como satisfactorias premisas generales posibles, aceptables. Aquí hablamos de dialéctica, allí de ciencia.

La retórica es una especie de dialéctica que estudia todos los medios posibles para convencer a la gente acerca de cualquier asunto [1]. En vez de dirigirse a la razón imparcial, apela al sentimiento. El que habla no se presenta en nombre de la pura razón, sino que se esfuerza por aparecer bajo una luz lo más favorable posible. El "entimema" retórico sustituye aquí al "silogismo" científico; la acumulación de ejemplos atinados o "paradigmas" ocupa el lugar de la inducción; el *gnomé* juega el papel del "axioma" universal. La retórica estudia todos estos medios "retóricos", que, en realidad, son utilizados con éxito por todo el que, conmoviendo las pasiones, quiere imponer cierta convicción a otra persona. Los recursos retóricos se utilizan, en otros casos, en las asambleas públicas y en el teatro cuando se quiere presentar las cosas como impresionantes o terribles, darles mayor o menor importancia de la que poseen, mostrarlas como verdaderas o probables [2]. La diferencia entonces es que, en un caso, las estructuras verbales están construidas por un orador, mientras que en el otro, mediante el aparato escénico, son interpretadas por los actores [3].

En ambos casos, el pensar se encarna en palabras; para la estética, la forma sensible, verbal, en que se expresa el "pensa-

1 *Ret.* I 1355b.
2 W. D. Ross, *Aristote* (del inglés) (Payot 1930) p.375s.
3 *Poét.* 19.

miento" o el contenido de la conciencia (que no hay que identificar con el pensar abstracto del matemático), tiene la mayor importancia. Aristóteles habla aquí de *lexis*. Traduzcámoslo por "estilo", a condición de que se dé a esta palabra la significación de una "forma" perceptible compuesta de palabras y dominada por la medida y la simetría. Según las exigencias de Platón, el *lexis* responde en tal caso al *ritmo* en el movimiento, y al *melos* en la ordenación de las palabras.

Desde un punto de vista gramatical, Aristóteles comprueba [4] que los primeros elementos del estilo son las letras que responden a los sonidos indivisibles; hay vocales que, sin movimientos articulados, producen un sonido fijo y audible (phonè); consonantes que, producidas por movimientos, no dejan oír un sonido perceptible en sí, y sonidos intermedios o semivocales. De una vocal y una consonante nace una sílaba, que en sí misma tiene necesariamente una significación (phonè asèmos). Una unidad con sentido, formada por una o más sílabas, es una palabra. Las palabras forman unidades superiores, de las cuales las más perfectas son comparadas por Isócrates con círculos o períodos cerrados. El período tiene un comienzo y un fin; cierra un pensamiento en una forma *limitada* con un *tamaño* determinado fácilmente perceptibles; tiene, pues, todas las características de lo bello [5].

El período consta de uno o más miembros o *kola*. El *lexis*, o estructura verbal, puede, pues, consistir en una serie de pequeñas frases cortadas y no compuestas, o bien de períodos compuestos que se mueven en sí mismos como organismos y se entrecruzan en sí. El ideal es la alternancia de períodos bien medidos, no demasiado largos ni demasiado cortos, con frases breves, simples, perfectas en sí y que se insinúan con rapidez [6].

El estilo debe ser declamado por el orador, el actor o el rapsoda. El declamador debe saber cómo interpretar una orden, una súplica, una amenaza, un simple relato [7]. Hay, pues, varias formas *(schèmata)* en la manera de "decir" (lexis). Pero claro es que estos *schèmata tés lexeôs* tienen su repercusión en la manera como las mismas palabras, abstracción hecha de la declamación, pueden ser clasificadas y ordenadas. Y no sólo las palabras, sino también los pensamientos. De ahí, para los escritores posteriores, el problema de las figuras de dicción y de expresión.

Aristóteles se limita a otras cuestiones; su estética del estilo (de la que solamente podemos ofrecer las grandes líneas) com-

4 Ib., 4.
5 *Ret.* III 9,1409a.
6 Ib.
7 *Poét.* 19,1456b.

prende, según la *Poética*, dos partes; en primer lugar se trata, sobre todo en la *Poética* [8], de los medios del arte verbal, esto es, de las palabras y los períodos; en una segunda parte, sobre todo en la *Retórica* [9], se habla de las características y defectos del estilo en cuanto unidad.

2. La belleza de las palabras depende de características especiales; la belleza del período en la prosa y del metro en el verso se basa en el ritmo.

Aristóteles parte de una doble clasificación de las palabras. Hay, como ya decía el sofista Licimnio, palabras bellas y feas. Por otra parte, las palabras son o propias o inusitadas (es decir, se utilizan en el sentido propio o en un sentido inusitado).

Lo inusitado es sorprendente, y, por tanto, agradable [10]. La poesía de Cleofón sólo emplea palabras comunes; es clara (saphestatos), pero trivial y vulgar (tapeinos). Si el estilo consistiese exclusivamente en términos sorprendentes, al principio parecería digno de respeto (semnos), pero al punto se consideraría enigmático y bárbaro. Por lo tanto, en todas las partes del *lexis* hay que mezclar con mesura ambas clases de palabras; sólo así será bello el estilo [11].

Las palabras son bellas o feas por su sonido, por su significación y por la impresión que producen. Algunas palabras son melodiosas, otras no. En cuanto a su significación, se puede decir la misma cosa de una manera que represente a la cosa tal como es o con un nombre que sea, bien más elevado, bien más bajo que el correspondiente al contenido. En fin, llamamos bella una palabra como "rosa", porque nos recuerda bellas sensaciones de color, olor, forma, etc. [12] Aristóteles supone, pues, en este pasaje una belleza inmediata de las impresiones sensuales y apela a los tres tipos de imitación.

La parte más larga de su estética verbal y fonética la dedica a las expresiones usuales y asombrosas. Con justicia cree Svoboda que esta clasificación procede, asimismo, de Licimnio [13]. También la supone Isócrates cuando prescribe al prosista hablar con palabras corrientes, mientras permite al poeta utilizar imágenes sorprendentes [14]. El propio Aristóteles analiza una corrección de Esquilo hecha por Eurípides e indica cómo la sustitución de una

[8] Ib., 19-21.
[9] *Ret.* 2 4 8 9.
[10] *Poét.* 21,1457b.
[11] Ib., 22.
[12] *Ret.* III 2,1405b.
[13] SVOBODA, o.c., p.57.
[14] IX 9 y fr 15 y 12.

palabra por otra, aunque ambas posean la misma significación, transforma una expresión prosaica en un verso poético [15].

¿Cuáles son las palabras inusitadas, asombrosas, maravillosas? Probablemente, y teniendo presente el lenguaje homérico, Aristóteles menciona las palabras compuestas, las dialectales, los neologismos forjados por el poeta, palabras alargadas, abreviadas o cambiadas, las expresiones metafóricas, los epítetos y los diminutivos.

Limitémonos a recordar que la palabra es una "imitación". O bien decimos directamente lo que es una cosa, o bien la designamos a base de una semejanza. En este caso último hablamos metafóricamente. Empleamos la palabra genérica por la palabra específica, y decimos: "El barco se *detuvo*" en lugar de "*echó el áncora*"; o bien el nombre específico por el genérico: "diez mil hechos" en lugar de "innumerables"; o bien preferimos el más concreto "lanzas" en lugar del más abstracto "armas", que es lo que se llama sinécdoque. Todas estas sustituciones se basan, según Aristóteles, en comparaciones que pueden fundarse en una cualidad común o en una relación común; es decir, una analogía o una proporción. Lo que es la vida para la senectud, es el día para la noche. De esta "proporción" se deduce la "comparación" "la senectud es como la noche de la vida". Si se elimina la palabra comparativa, se obtiene una metáfora, ya que la palabra *noche* no es empleada en su significado propio, sino en un significado inusitado, figurativo: "la senectud es la noche de la vida". "Aristote, dice Svoboda, parle si fréquemment et d'une façon si détaillée de la métaphore proportionnée, qu'on peut en conclure qu'il l'a découverte lui-même" [16].

Aristóteles vuelve sobre su teoría de la imitación; la metáfora puede ser deducida de algo más bello o más feo. "Rogar" se puede sustituir por el noble "suplicar" o por el vulgar "mendigar"; "robar", por el más suave "quitar" o por el peor "saquear" [17]. En realidad, el autor confunde aquí los sinónimos y las metáforas. También en los epítetos, que Aristóteles llama adornos (kosmos) de los nombres, subraya que a una palabra se le pueden añadir propiedades que la sitúan bajo una luz acentuadamente peyorativa o favorable. Orestes es "el vengador de su padre", pero también "el asesino de su madre" [18].

Después de hablar hablado de las consecuencias agradables de la metáfora—que debe ser una *clara* explicación para conocer

15 *Ret.* III 4,1404b.
16 SVOBODA, p.64; *Poét.* 21,1457b; *Ret.* III 4,1407.
17 *Ret.* III, 2,1405a.
18 Ib., III 2,1405b.

o indicar una cosa, junto con una *sorpresa* excitante—, el Estagirita trata de sus propiedades estéticas. La palabra metafórica debe ser *musicalmente* bella; llamar a la poesía "grito de Calíope" es decididamente feo (tanto por el sonido como por las asociaciones suscitadas) [19]. La metáfora debe ser *adecuada;* si ha de ser simple y seria, no debe entonces producir un efecto trágico ni cómico [20]. No debe ser demasiado *rebuscada,* ya que la afinidad o parecido debe ser visible sin dificultad, aunque, por otra parte, presupone cierta distancia entre ambos términos en consideración al asombro que debe despertar; por tanto, es aconsejable quedarse en el justo medio [21]. La metáfora, en principio, puede ser tomada de cualquier terreno; es conveniente que sea extraída de un orden de belleza, y, por lo tanto, debe *estar basada en una palabra que sea bella* por su sonido, su significación y su impresión en los sentidos. El amanecer puede ser descrito con dedos color de rosa, purpúreos o colorados. La última expresión nos hace pensar en un cocinero o un carnicero, la segunda sugiere solamente un color, la primera es tierna y suscita la imagen de una rosa naciente, que también nos deleita con forma y olor... [22]

Con la metáfora están relacionadas otras palabras que suscitan asombro, como la comparación y la "imagen", el enigma y lo enigmático, el proverbio, la hipérbole.

El enigma une cosas completamente heterogéneas y exige un mayor esfuerzo que la sencilla metáfora; en el enigma de la esfinge se compara la vida del hombre con el día y con el uso de sus puntos de apoyo, es decir, con la utilización de los cuatro miembros, de los dos pies y el empleo o no de un bastón [23]. Las hipérboles impresionantes, que suponen exageración en los sentimientos—por ejemplo, odio y brutalidad—, se basan, asimismo, en el uso metafórico de las palabras. La misma observación hace en relación con los diminutivos. En todos estos casos hace falta medida [24].

La belleza del estilo no sólo resulta de las palabras, sino también de su ordenación.

La ordenación rígida de las palabras dentro de límites muy estrictos da lugar al metro poético; la prosa artística debe guardar el justo medio entre los amétrico y lo arrítmico [25]. Lo arrítmico da la impresión de lo imitado y lo indeterminado; carente

19 Ib., III 2.1405a.
20 Ib., III 3.1406b.
21 Ib., III 11.1412a.
22 Ib., III, 2.1405b.
23 *Poét.* 22.1458a; *Ret.* III 2.1405a.
24 *Ret.* III 2.1405b.
25 Ib., III 8.1408; *Poét* 4.1448b.

de medida, no es claro ni agradable. Convertido en ritmo, queda así determinado y medido por medio del número. En el *lexis*, el ritmo se apoya ciertamente en una relación numérica o mensurable entre las partes de los pies verbales; existen sílabas cortas y largas que, gracias al número, pueden ordenarse en conjuntos determinados. Los *kola* y los *metra* forman conjuntos de pies y estructuran las partes del ritmo de la frase. Mientras que el metro está sometido a número fijo de pies estrictamente determinados, el ritmo nace de pies que deben ser ordenados con exactitud no demasiado rígida (akribos) y con cierta libertad en la composición y la ordenación.

Aristóteles cita algunos ritmos, llamados según los pies de los cuales se forman. El ritmo heroico es elevado (semnos) y majestuoso, pero no apto para la conversación ni para la música lírica; el ritmo yámbico es el más natural, ya que caracteriza el habla de la gran masa; sin embargo, carece de elevación y fuerza emotiva; el ritmo trocaico salta y baila. Ideal es el peán, que guarda el justo medio entre el ritmo heroico y el yámbico. Mientras que el ritmo heroico se basa en la proporción 1 : 1 (ya que cuenta cuatro tiempos breves, de los cuales dos pueden ser sustituidos por uno largo: — ∪∪ o bien ∪∪ —) y el ritmo yámbico se basa en la proporción 2 : 1, la proporción en el peán es *hemiolios*, es decir, 3 : 2. Para el comienzo del período se prefiere el tipo— ∪∪∪ ; para el final, el tipo ∪∪∪ —. El peán no forma versos, mientras que el ritmo dáctilo es la base del hexámetro, y el yámbico, a su vez, lo es del trímetro.

El movimiento del hexámetro es por naturaleza sereno, majestuoso, *ético;* el ritmo del trímetro yámbico es móvil y *activo*, mientras que el tetrámetro trocaico es más bien *patético* [26]. Los ritmos verbales se relacionan, por tanto, con los movimientos del alma: son imitativos.

La comedia se servía del habla corriente de la masa, y, por consiguiente, eligió el ritmo yámbico. Los coros de la tragedia, nacidos de danzas vigorosas, utilizaban el ritmo trocaico; a los diálogos, por el contrario, la naturaleza les impone casi automáticamente el movimiento yámbico.

En cuanto a la prosa, es de dos tipos; o bien *continua*, según el orden del lenguaje corriente, o bien encerrada en sí misma de forma artística. El primer tipo no se sabe dónde concluye, porque es indeterminado. El otro, por el contrario, está concluso, cerrado en sí mismo [27].

Aristóteles desarrolla preferentemente la doctrina del período

[26] *Poét.* 4,1449a y 1459b.
[27] *Ret.* III 9,1409a.

y de los *kola*. El principio del justo medio es aplicable en todas partes; el estilo no debe consistir exclusivamente en períodos o en frases no compuestas, sino en una variación equilibrada. El período no debe ser dividido, sin más, en partes iguales, sino que a veces debe estar constituido de manera antitética, con o sin pies de la misma estructura al principio y al final de la frase. Aristóteles se inspira en Isócrates, que citaba a Lysias como ejemplo de estilo claro e igual y conocía, asimismo, la construcción de Gorgias [28].

3. En la *Retórica*, Aristóteles trata las características y defectos del estilo. Entre las características bellas y buenas menciona la claridad (saphès), la elevación o dignidad (semnon), la corrección (hellenismus), la gracia ornamental y galana (asteion), el ser ilimitadamente amplio (onkos), la nobleza (megaloprepeia), a todo lo cual hay que añadir lo agradable y lo convincente como características generales.

Seguidamente dedicaremos unas breves palabras a modo de explicación.

Las observaciones sobre lo *conveniente* nos recuerdan la trinidad de carácter, pasión y acción. Con sus palabras y ritmos, el estilo debe adaptarse a las acciones y a las cosas; en este sentido no se hablará de manera elevada de hechos insignificantes. Asimismo debe estar adaptado a las emociones que surgen en el creador; el que deba sentir fervor y despertar entusiasmo por algo grande, adaptará su estilo de modo pertinente. Por último, lo conveniente no debe ser tan sólo patético, sino también ético, entendiéndose que, cuando se describe a una persona, su manera de obrar y hablar deben ser conformes a su naturaleza, estirpe, edad y sexo, a su cultura, su virtud y sus facultades [29].

El estilo, que, según sus características esenciales, posee una belleza fundamental, puede ser engalanado y exornado. De este modo se convierte en *gracioso*, *acertado* o *estimulante*. ¿Qué medios pueden ser empleados para esto? Aristóteles enumera toda una serie de "adornos" que no son absolutamente necesarios. Hay la metáfora y la comparación en el uso de palabras, el entimema en el razonamiento, la antítesis en la construcción de las frases. Además hay la descripción concreta, que, gracias a los detalles acertados, dan una clara idea de una actitud o un hecho (enargeia); los apotegmas con doble sentido, que estimulan la curiosidad; las expresiones enigmáticas y las expresiones paradójicas. A esto se pueden añadir alusiones humorísticas; en ellas se utiliza otra palabra que la esperada, empleándola en otro sentido.

28 Ib., III 9,1409b; Isócr., VI 24; XII 2; XV 117 y fr.14.
29 Ib., III 7,1408a y b.

y de esta manera se produce una sorpresa, que hasta se puede calificar de cierto "desengaño"; el sentido de la broma debe ser verosímil, y la expresión, original. Esta regla vale también para otras sentencias. Tómense, por ejemplo, las frases "es indigno morir cuando se ha merecido la muerte" y "la muerte es cosa digna de ser padecida cuando no se la merece". Ambas frases expresan una verdad, pero de manera trivial. El pensamiento llega a ser "acertado" y la expresión "llena de gracia" cuando se dice: "Bello y digno es morir antes que merecer la muerte" [30]. Todavía menciona Aristóteles, entre los medios de adorno del estilo, a los proverbios y las hipérboles.

La amplitud del estilo se logra por la descripción, la metáfora y el epíteto, la sustitución poética del singular por el plural, la repetición del artículo, la repetición u omisión de ciertas conjunciones, la alusión a algo que falta, etc. [31]

"Añadir más distinciones para demostrar que el estilo debe ser agradable (hêdu) y noble (megaloprepes). nos parece superfluo...; una vez bien determinado en qué residen los méritos de un estilo bello, las características enumeradas ya le harán de por sí agradables" [32]. Sobra decir que el estilo debe ser claro, pero sin vicios y en armonía con el objeto tratado; tal regla es evidente. Cuando el estilo es demasiado extenso, pierde claridad: si es demasiado conciso, da origen a idéntico defecto; evidentemente, también aquí cabe el justo medio (meson). Asimismo, lo agradable resulta de la mezcla justa y equilibrada de lo común y de lo asombroso, de un ritmo con otro y de los distintos medios de convencer impuestos por la conveniencia [33].

Las faltas del estilo parecen ser reducidas por Aristóteles a la frialdad (psychron), por la cual el estilo, en vez de emocionarnos, nos deja fríos e insensibles. Svoboda traduce por *absens de goût*, y observa que la metáfora de lo "frío" ya era utilizada por Aristóteles, Isócrates y Platón [34].

¿Qué es lo que nos deja fríos? El uso de medios poéticos en la prosa; es decir, lo inadecuado. Por consiguiente, Aristóteles rechaza en la prosa las composiciones (homéricas), las expresiones dialectales, los epítetos demasiado numerosos, largos, irrelevantes, las metáforas demasiado rebuscadas u oscuras, elevadas o vulgares, las que parecen ridículas en su contexto serio.

La prosa está destinada a ser leída o recitada. Los discursos políticos y jurídicos siempre deben ser pronunciados; para los

30 Referencias en SVOBODA, p.81-84.
31 *Ret.* III 6.
32 Ib., III 12.1414a.
33 Ib., l.c.
34 SVOBODA, o.c., p.87.

elogios puede uno contentarse eventualmente con la lectura. La elocuencia jurídica debe ser exacta; la política, dice Aristóteles no sin ironía, es como la *skiagrafía;* demasiada exactitud perjudica; basta que el orador despierte a distancia la ilusión de la realidad [35]. En el caso de la lectura se exige, asimismo, la exactitud como la propiedad principal del estilo; todas las reglas del *lexis* deben ser exactamente respetadas, ya que se tiene ocasión para pensarlas bien. En el primer caso, la declamación en sí (hypocrisis) es el elemento principal.

En la declamación (que, naturalmente, también en el teatro es de importancia esencial), Aristóteles distingue el género tranquilo y ético, que imita la permanente estructura temperamental del dominio de sí, y el tipo patético, que reproduce los movimientos pasionales. Los actores escogen las obras que responden a sus facultades, y los poetas, a su vez, a los actores que mejor cuadran con los papeles escritos. La declamación, como el canto, imita con la voz. Se basa más en el talento natural que en una técnica aprendida; con el *lexis* ocurre al revés (Trasímaco). El que declama ha de saber cuándo ha de aumentar o disminuir en fuerza, qué uso debe hacer de la armonía, es decir, de un tono alto o bajo; qué ritmos y qué tiempo ha de escoger. A base de estos tres medios sabrá, entre otras cosas, cómo imitar la orden, la súplica o la amenaza. Junto con la voz, el declamador (como el bailarín) hace uso del gesto (sèmeion), de la actitud (schèma), del movimiento físico (kinèsis) e incluso de su traje [36]. Una vez más, Aristóteles recuerda el principio áureo: no exagerar en nada, guardar la medida en todo. El arte no está en la imitación de todo, incluso lo obsceno, sino en que la belleza resplandezca en el justo medio y en el equilibrio.

2. La poesía

La poesía es, como el arte del pintor, del escultor, del músico o del bailarín, un arte de imitación. Su objeto propio es la acción humana [37]. En términos modernos, diríamos que con palabras ordenadas de manera rítmica y melódica representa los movimientos y acciones de la conciencia. Como las palabras pertenecen a distinta categoría que los actos psíquicos, dicen los griegos que la forma verbal exterior es antes una *imitación* que una expresión de la forma interna de actividad. Imitaciones son la

35 *Ret.* III 1413b.
36 Véase, sobre todo, *Ret.* III 1.1403-1404 y *Poét.* I 1447; 19.1456; 26.1462.
37 *Poét.* 2.1448a.

epopeya, la tragedia, la comedia, el ditirambo, el *nomos*, la elegía, el yambo, el poema mímico y los diálogos socráticos [38]. La poesía dramática imita de manera completamente distinta y mucho más fuerte que la epopeya narrativa. Bajo la influencia de Platón [39], Aristóteles dice incluso que el poeta épico no imita (en sentido estricto) cuando simplemente describe [40].

La tarea propiamente dicha del poeta está en el "hacer" la fábula, es decir, la ordenación de los actos imitados, sucesivos, en un conjunto coherente. Las acciones—naturalmente con los personajes que en ellas actúan—se toman de la historia o del mito, o bien surgen en la imaginación del poeta. Pero en cada uno de estos tres casos, el poeta es el que selecciona, une y da forma a la acción. El poeta se distingue del orador o del sabio por la creación de la fábula. Sin tomar en cuenta la mentira o la verdad (Hesíodo), la utilidad o recreo (Demócrito, Isócrates, Platón), el interés pueril o serio (Isócrates), la *poética* nos enseña cómo en realidad debe uno construir una fábula cuando se quiere producir una bella poesía [41].

Por lo tanto, la poesía no se especifica esencial y finalmente por la forma métrica del *lexis* ni por el arte de la palabra. Por lo mismo, Aristóteles no está de acuerdo con Gorgias, aunque en la *Retórica* afirma que la prosa, salvo riesgo de hacerse poética, debe evitar el metro y el verso [42]. Lo poético no lo crea el verso, sino un tipo singular de imitación; aunque Empédocles escribía en verso y utilizaba metáforas junto con otros medios poéticos, no es poeta [43]; por otra parte, los "mimos" de Sofrón y las conversaciones socráticas son "poéticas" aunque han sido redactadas en prosa y no para ser "cantadas".

Los medios de la poesía en su forma perfecta son la melodía, el ritmo y el *lexis* fundidos en una unidad. La tragedia y la comedia unifican en un todo único a la danza, la melodía y la declamación. Otros "poemas", como la epopeya, el mimo y el diálogo, se basan solamente en la palabra y el ritmo [44]. Por donde se ve que Aristóteles elimina la música de la definición de la poesía y considera solamente la palabra como su medio intrínseco de expresión.

Los actos humanos pueden ser representados de modo más bello o más feo de lo que son, o también según su naturaleza. Homero y Sófocles representan a figuras nobles el parodista Hegemón a personajes viles [45]. Probablemente piensa Aristóteles en

38 Ib., 1447a y s.
39 Supra p.79.
40 *Poét.* 24,1460.
41 Ib., 1447a.
42 *Ret.* III 8,1408b.
43 *Poét.* 1 1447b.
44 Ib., 1447b.
45 *Poét.* 2,1447b y 1448a.

primer lugar en el "ethos", sin excluir—de otra parte—las formas corporales y la fuerza de las pasiones; más bello significa más grande, más poderoso, más rico, más fuerte, más virtuoso; más feo equivale a pusilánime, deformado, bajo, vil, malo.

La manera de que la poesía imita está tomada de Platón [46]: el poeta "relata" lo que otros hacen (apangelticon), o se hace sustituir por otros que parecen actuar directamente (mimētikon), o mezcla las dos formas (micton). Platón reserva la imitación para el segundo género, mientras Aristóteles caracteriza toda la poesía por la imitación; por lo que el Estagirita se ve obligado a acentuar, en el segundo género de imitación, de manera particular la acción [47]. De allí viene la doble denominación latina de la poesía dramática: *genus imitativum* (Platón) *seu activum* (Aristóteles).

El origen de la poesía es un hecho natural: innata es, de una parte, la tendencia de imitar y el placer en ello, más en particular en cuanto a la acción humana se refiere; de otra parte, el sentido de ritmo y armonía, de manera más clara en el lenguaje [48].

El libro primero de la *Metaphysica* nos permite aclarar el concepto de poesía. Después de haberse provisto de las necesidades primarias de la vida, los hombres miraron en torno a sí y experimentaron admiración por todo lo que les rodeaba. Buscaron una explicación y hallaron una contestación a sus preguntas en narraciones maravillosas o mitos: quien ama los mitos es—en cierto modo—amante de la sabiduría (928b). Los primeros sabios eran, pues, compositores de fábulas. Explicaban el origen de las cosas por el matrimonio de Océano y Tetis, es decir, por el agua (983b), o por una salida de la Noche (1071b) (Hesíodo, Orfeo, Museo), o por el caos *(Phys.* IV 208b) (Hesíodo). Por eso pueden ser llamados "teólogos", es decir, compositores de mitos relativos a las causas divinas (983b, 1000a, 1071b). Sin embargo, en sus mitos reunían verdad y mentira, como lo hacen los poetas *(Metaph.* I 983a): para el filósofo no vale la pena examinar las sutilezas de los mitólogos; ya que superan su inteligencia... (1000a). Sea lo que fuere, aun si estos compositores-"teólogos" de mitos expresan sus ideas en *versos*, no son poetas, como tampoco lo es Empédocles *(Poet.* 1447b). Los verdaderos poetas inventan fábulas, en las que representan la acción *humana*, imitándola. Objeto de la verdadera poesía es el hombre...

Guiados por su naturaleza, los primeros poetas—siendo nobles de índole—se gozaban en alabar y cantar a los hombres magná-

46 Ib., 3,1448a.
47 Supra p.79. Cf. Svoboda, o.c., p.48.
48 *Poét.* 4,1448b.

nimos, mientras los viles se deleitaban en satirizar a los pérfidos. De allí una doble corriente en la evolución de la poesía, o a la alabanza, o a la crítica. Homero practicaba ambos géneros, y a fin de introducir la técnica dramática en la que deja la palabra a sus personajes—desapareciendo el propio autor—, creó el modelo para la tragedia y la comedia. Ambos tipos de poesía *dramática* son, por consiguiente, desde el punto de vista de la imitación, más perfectos que el poema épico narrativo y el verso yámbico satírico. Cada uno de aquellos tipos se desarrolló paulatinamente hacia una forma acabada: ya que la tragedia ha conseguido de modo natural, según su 'physis", su finalidad, no cambia más [49]. Aristóteles opina, pues, que la tragedia de su tiempo ha alcanzado la perfección. A este punto llegó gracias a la colaboración de la naturaleza y el arte; la *naturaleza* ha hecho descubrir los versos más adecuados; gracias al feliz *azar* los poetas hallaron en sus fábulas las más bellas "anagnòrisis"; al arte de Homero se debe el procedimiento dramático [50].

Sobre el poeta, Aristóteles sabe decirnos relativamente poco. Por cierto, para el poeta vale lo que se ha dicho del artista: el poeta debe disponer de una técnica en la *lexis* y en la composición de la fábula. Debe ser capaz de hacer presente la acción, es decir, debe representarla como si se hubiera desarrollado delante de él [51]. Debe representar a sus personajes con convicción y emoción y poseer consiguientemente el arte retórico; lo que supone en él mismo susceptibilidad de pasión. La imitación poética exige dos tipos de poetas: hombres con una naturaleza ricamente dotada (euphuès), capaces de construir su obra con solidez, o entusiastas (manikos), capaces de salir fuera de sí de manera extática y pasional [52].

Aristóteles está, pues, de acuerdo con Demócrito y con Platón y acepta que la poesía suponga entusiasmo e inspiración divina [53]; pero al lado de esto reconoce un tipo de creador más sereno y ponderado. Este tal tiene talento y dispone de técnica: aquél posee genio y es arrastrado por la inspiración. El primero domina mejor la medida y el número y guarda el justo medio, el otro corre el riesgo de desorbitarlo todo.

Probablemente se vuelve a encontrar un eco de las consideraciones aristótelicas en los *Problemas musicales* [54]. La teoría

49 Ib., 4,1448b.
50 Ib., 4,1449a y 14,1454a.
51 Ib., 17,1455a.
52 Ib., 1455a.
53 *Ret.* III 7,1408b.
54 Cf. F. MÜLLER, o.c., p.29.

religiosa del ser poseído por un dios es sustituida por una teoría médica. Muchos grandes hombres, políticos poetas, artistas, tienen un carácter melancólico. Su melancolía les expone a la locura; Hércules y Ayax, Empédocles, Sócrates y Platón, pertenecen a este tipo [55]. El melancólico es, por naturaleza, apasionado y sensual; la excesiva bilis negra obra como el exceso de vino; ambos producen amor, pasión, locura. Fría, la melancolía produce angustia y miedo; caliente, conduce al arrebatamiento y al éxtasis. Un exceso de bilis caliente hace a uno, asimismo, hablador y elocuente. Cuando influye demasiado en el centro donde radican la imaginación y el intelecto, predestina a la locura, la clarividencia, la poesía. La bilis negra de temperatura templada origina sabiduría, habilidad artística, talento político.

El naturalista Aristóteles, hijo de médico, confirma personalmente que los locos y otros melancólicos disponen de una viva imaginación, desoyen las exigencias de la razón y siguen su fantasía [56]; que los temperamentos extáticos conciben como reales a los fantasmas de su imaginación creadora [57], así como también los melancólicos se dejan influir por tales imágenes [58].

El gran poeta debe, según la tendencia natural del aristotelismo, guardar el justo medio entre un temperamento demasiado frío y uno demasiado caliente; debe conciliar la técnica con la inspiración, la reflexión con la imaginación, el talento y el genio, el equilibrio de la naturaleza (euphuès) y el arrobamiento extático (manía). Pero si la belleza está en el justo medio, dedúcese de esto que son posibles dos tipos contrarios: el artista equilibrado y el genio extático.

3. La tragedia

Aristóteles comienza su explicación acerca de la tragedia con una definición famosa, que resume toda su estética. "La tragedia es la imitación de una acción seria y noble (praxis spondaia), completa en sí y de cierta extensión, con arreglo a un estilo agradable y medios típicos, según las diferentes partes de esta acción, que no es simple recitado, sino imitación por personajes dramáticos, y ocasiona, por la compasión y el miedo que suscita, la purificación de tales pasiones" [59].

55 *Probl.* XXX 935a.
56 E.N., VII 8.1150.
57 *De mem.* 1,451b.
58 Ib., 2,453a.
59 *Poét.* 6.1449b.

Muchos de estos términos no necesitan nueva explicación. En cuanto al contenido, la definición se conforma en todo con la de Platón: la tragedia es la imitación de una acción humana que no hace reír, como la comedia, sino que, entre otras emociones, inspira compasión y miedo por su seriedad ante la vida y la nobleza de los personajes imitados. Compartiendo el sentir de los héroes representativos juntamente con las emociones que sentimos por propia cuenta, experimentamos cierto placer, como decían Gorgias y Platón; Aristóteles añade a esto que sufrimos una "purgación" psicológica.

La tragedia consiste en una fábula presentada en palabras. La fábula para ser bella debe tener medidas bien determinadas; el lenguaje, por su parte, debe ser agradable por el ritmo y la armonía, y, por tanto, debe estar sometido a medida y simetría. Por otra parte, la tragedia no es una imitación narrativa o descriptiva, sino dramática; el poeta se esconde tras las personas que crea, y a quienes hace hablar y obrar.

Metódicamente, según la clasificación platónica[60] y la costumbre aristotélica, la fábula se divide, según el modelo de la clasificación de Isócrates, en partes cuantitativas y en partes cualitativas[61]. Según la cantidad, la tragedia consta, entre otras cosas, de tantos episodios y tantos coros[62]; desde el punto de vista cualitativo, son propias de la tragedia una forma y un contenido determinado. Según la forma, la tragedia es un espectáculo escénico (opsis): desde otro punto de vista, un drama musical (melopoïa); desde otro, en fin, es un poema como obra del arte verbal (lexis). En cuanto al contenido, es la imitación de la acción humana; esta acción (praxis) da lugar a la fábula o argumento (mythos), y supone en las personas que accionan, por una parte, caracteres firmes (ethĕ); por otra parte, pensamientos, conceptos, fenómenos de conciencia pasajeros (dianoia). Así, Aristóteles examinará consecutivamente seis "aspectos" o "partes componentes" de la tragedia. Están en el orden siguiente: la fábula, los caracteres, los pensamientos, la forma verbal, la música y la escenificación[63].

Con la "división de las partes" (véase la definición de la tragedia), Aristóteles entiende que una de ellas supone solamente el metro, y la otra, además, el canto; una tercera, la danza, mientras que la cuarta persigue la belleza visual (opseôs kosmos).

60 Véase el segundo tomo de *Fedro*, el *Sofista* y los últimos diálogos.
61 X 10; fr.6; *Metaph.* IV 25,1023b y VI 10,1034b.
62 *Poét.* 6,1450 y 12,1452.
63 Ib., 5,1149b.

El elemento principal de la tragedia (alrededor del cual todos los demás están construidos) es la fábula. Ella es la ordenación (synthesis) de los actos que forman la acción [64], y, por tanto, el fundamento, la forma, el objeto de la obra. Porque no es lo importante imitar las maneras de ser o los caracteres de los hombres, sino presentarles directa y dramáticamente en sus acciones, de las cuales se derivan la felicidad y la infelicidad [65]. En la contemplación de la fatalidad amenazadora o presente se unen los sentimientos de miedo y de compasión. Estas son las consecuencias de la acción; los caracteres son las condiciones de ella; el acto que hace feliz o infeliz es el alma del acontecimiento trágico. El objetivo de cada ser es su acción[66]. Aristóteles afirma su tesis apelando a las tragedias existentes, al desarrollo natural de la tragedia y al ejemplo de la pintura.

Una tragedia sin acción es imposible; en cambio, puede existir sin caracteres. Por una parte, hay contemporáneos de Aristóteles que no representan más que acción, sin excesiva presentación de caracteres; por otra parte, un poema con presentación ética de caracteres, aunque fuese hecha con *lexis* y *dianoia* perfectos, aún no sería una tragedia. —La evolución de la tragedia comprueba, además, un progreso hacia la perfección; el *lexis* se hace en Eurípides más simple y más bello de lo que era en Esquilo; al mismo tiempo, la obra es en él más dramática y más activa que en su antecesor [67]. —Por fin, también en la pintura se comprueba un progreso; desde el colorido sobrecargado, hasta el bosquejo de pocas líneas; desde la presentación de los caracteres en Polignoto, hasta la belleza formal en Zeuxis [68].

¿Cuáles son las reglas de la fábula? Las mismas que las de la belleza; debe ser completa, grande, una (y mesurada). Completa: esto quiere decir que debe tener un comienzo, un medio y un final. La *synthesis* de los actos en la acción debe, pues, formar un conjunto ordenado, es decir, no debe ser una yuxtaposición accidental, sino una teleología orgánica [69]. Un organismo al que no falta nada, no debe ser ni demasiado pequeño ni demasiado grande [70]. Así, la fábula será de tal clase, que se la pueda abarcar fácilmente con la memoria. Con esto está rela-

64 Ib., 6,1450a.
65 Ib., 1450,16. Cf. PLATÓN, *Rep.* X 5603c.
66 E.N., I 8,1098b.
67 *Poét.* 1450a.
68 Ib., 1450. Cf. *infra Xenócrates* (ap. *Plinio*).
69 Ib., 7,1450b.
70 Ib., 1450b. Aquí aparece la definición: *to kalón en megethei kai taxei.*

cionada la unidad. Cuanto más amplia sea una fábula, sin llegar a ser oscura, tanto más bella parecerá.

Por consiguiente, puede valer como regla la siguiente: posee suficiente amplitud toda obra en la que los acontecimientos basten para explicar, según la verosimilitud y la necesidad, la transformación de una situación feliz en una situación miserable.

En la regla relativa al tamaño de la fábula hay dos nuevos conceptos. En cuanto al período de tiempo concreto, que responde a la regla abstracta, Aristóteles comprueba que la tragedia, por lo general, no supone más que una rotación del sol, o sea, la duración de veinticuatro horas. La acción de epopeyas exige un tiempo mucho más largo; imposible representar la *Ilíada* en una tragedia; las obras que querían abarcar demasiado fueron rechazadas por el público [71].

Como la unidad de la fábula es orgánica, síguese de ello que es perfecta cuando forma una acción cerrada, en la cual todas las partes están unidas de tal manera, que, cuando se cambia algo en un sitio, todo el conjunto se resiente [72]. El conjunto es, pues, una unidad simétrica coherente (syneches). Ni demasiado ni demasiado poco, sino justamente lo que es preciso. En cuanto a la unidad de la acción, no depende, pues, del hecho de que actuara sólo un personaje; por el contrario, si éste fuese el caso, el poeta no podría decir en este personaje todo lo que sería capaz de contar [73].

Según Aristóteles, la historia presenta lo individual como *de hecho* ha ocurrido. La poesía llama nuestra atención hacia la relación *necesaria* entre caracteres y acciones, entre acciones especiales y sus consecuencias; las peripecias no vienen, sin más y puramente de hecho, una *después* de otra [74]. La poesía, pues, no contiene nada que sea inmotivado, irrazonable, ilógico [75]; mejor es presentar lo imposible de manera tal que parezca verosímil, que presentar lo posible como inverosímil [76]. Sin embargo, lo necesario o lo vinculado lógicamente es el objeto de la sabiduría. Así, la poesía, más estrictamente que la historia, está relacionada con la filosofía, no obstante lo cual no es una ciencia, porque no se limita a lo formalmente abstracto, sino que presenta lo necesario en lo individualmente perceptible. Por consiguiente, el poeta, gracias a la fábula, presenta los acontecimientos, que toma materialmente de la historia o de la mitología, de

71 *Poét.* 18.1456.
72 Ib., 8.1451a.
73 Ib., 8.1451a.
74 Ib., 7.1451a.
75 Ib., 15.1454b.
76 Ib., 9.1451b.

tal manera, que se obtiene la impresión de que inevitablemente así tenía que suceder. La fábula, por tanto, no es la representación de la verdadera realidad contingente, sino una forma de *eikos*, es decir, de lo "necesario que parece verdadero". Sin llegar a la necesidad de la ciencia o de la matemática, que se impone *universalmente*, sin limitarse a lo individual, que se ofrece de *una sola vez*, nos presenta lo que, *en la mayoría de los casos*, probablemente *tenía que* ocurrir. Por medio de personajes concretos, que con tanto arte imita, nos forjamos la ilusión de contemplar auténticos héroes; la fábula, en la imitación dramática de la acción, nos hace sentir lo que debemos considerar inevitable en todas partes y siempre para todos los hombres de cierto género situados en determinadas condiciones; la poesía imita de manera típica.

Del principio de la unidad síguese que la fábula no debe ser puramente episódica, es decir, una enumeración suelta de cuadros (o episodios), entre los cuales no existe una necesaria relación. La unidad exige luego que el coro tome parte en la acción de manera activa [77]. El orden supone que la fábula se componga de un planteamiento, un nudo (plokè, desis) y un desenlace (lysis); el desenlace debe seguirse de la acción y los caracteres y no de la intervención de una deidad que aparece sobre una máquina [78]. La entraña de la fábula trágica es la catástrofe, es decir, la caída de una situación de felicidad en una situación de miseria. En la catástrofe, Aristóteles considera la *peripeteia* o peripecia, la *anagnôrisis* o reconocimiento y el *pathos* o presentación del sufrimiento.

La peripecia es un brusco cambio acaecido en la acción, la mutación súbita, completa e inesperada de una situación en la que es contraria; precisamente por el hecho de que el emisario quiso tranquilizar a Edipo, nació la intranquilidad creciente del rey [79]. El reconocimiento en las figuras privilegiadas es una transición de la ignorancia al saber, con la consecuencia de que, por ejemplo, el odio sustituye a la amistad o la enemistad tiene que dejar el sitio al amor; el reconocimiento más bello es el que va unido a una peripecia [80]. Siempre analítico e inductivo, Aristóteles cita seis tipos de reconocimiento, según que sigan a la naturaleza de la acción o a un signo accidental y exterior [81].

2. La acción trágica se determina por el carácter y los pen-

77 Ib., 18.1456a.
78 Ib., 15.1454a; 18.1455b-1456.
79 Ib., 11 1452a.
80 1452a.
81 Svoboda los analiza extensamente (p.119-121).

samientos de los personajes que toman parte en ella [82]. El carácter es la expresión de una actitud de la voluntad; el pensamiento, la de la conciencia racional. Más que según su pensamiento, se juzga al personaje según el carácter, ya que por éste es por donde se penetra en lo más íntimo de la personalidad, en sus elecciones decisivas, su *pro-airesis*. Sin carácter, una persona que tan sólo pensara, cómo en el razonamiento matemático, quedaría reducido a un ser sin acción y sin sentimiento [83]. En última instancia, el sufrimiento trágico es puesto en relación necesaria (o probable) con la acción libre, es decir, con una expresión intencionada de la ambición racional y consciente. Los movimientos puramente pasionales son, pues, excluidos de los verdaderamente trágicos; sólo llegan a ser ético-característicos, cuando obtienen una aprobación racional y consciente.

Los caracteres de los héroes trágicos deben ser, según Aristóteles, generosos, dignos, humanamente bellos. Deben ser coherentes; así, de una mujer no debe esperarse una exposición filosófica y son impropias las lamentaciones en un hombre como Odiseo [84]. Como los caracteres son imitaciones, deben mostrar semejanza con los modelos de la historia, de la mitología, de la humanidad real. Sin embargo, los caracteres trágicos presuponen cierta idealización y que todos sus defectos se disuelven en una singular generosidad. Todo carácter debe ser fiel a sí mismo; cada uno de sus actos deberá, en fin, dar la impresión de haberse originado necesaria o probablemente de él.

El carácter influye, en primer lugar, en la conciencia; cada una piensa y habla según su carácter. Aristóteles concede especial importancia al "pensamiento", que obliga al hombre a la discusión y defensa (retórica), así como a la emoción; el suplicar, alabar y defender pertenece a la razón trágica. La palabra, como el pensamiento, es capaz de reforzar una cosa, disimular otra, y, por consiguiente, de animar o debilitar la acción de los actos trágicos en la vida de los sentimientos [85].

Aristóteles trata de manera especial el carácter del protagonista de la tragedia. Aquí destaca su manera deductiva de razonar. Cuando, de una manera absolutamente injusta, se hunde a alguien en el más profundo sufrimiento, nuestra indignación moral anula cualquier otro sentimiento. Si el sufrimiento es consecuencia de una acción malvada, juzgamos merecido el dolor y no sentimos compasión. Por tanto, el héroe trágico debe ser

[82] *Poét.* 6,1449b.
[83] *Ret.* I 8,1366a; II 21,1395b; III 6,1417a.
[84] *Poét.* 16,1454a y *Ret.* II 12-17; III 7,1408.
[85] *Poét.* 1454.

un carácter noble ni completamente virtuoso ni por entero malo [86]. Debe caer desde la dicha en la infelicidad, de forma tal que no nos parezca ni injusto ni inmerecido. Esto supone en el héroe un acto que es una "falta", sí, pero que por eso mismo no es algo "moralmente malo". La infeliz situación final no debe ser impuesta desde fuera, sino que debe resultar de un acto interior. Sin embargo, este acto no debe ser un "pecado", esto es, el mal por el mal (adikèma); pero sí una "equivocación" o una falta (amartèma) en una figura noble, aunque no moralmente perfecta [87].

Aristóteles prueba su tesis por medio de ejemplos inductivos: Edipo mató a su padre y se casó con su madre; empero, sin saber que eran sus padres; Orestes asesinó a su madre, más por obediencia al dios y por piedad para con su padre. Pero de estas equivocaciones tenían que seguirse necesariamente los más terribles dolores para los héroes. Estos dolores están ocasionados por actos que son al mismo tiempo terribles (deinos) y lamentables (oichtros). Aristóteles, clasificando con lógica, examina nuevamente qué clases de actos responden a tal exigencia, y llega a la conclusión de que lo más trágico se produce en el seno de familias donde gentes unidas entre sí por el amor más intenso y natural, causan con sus actos las mayores desgracias a sus familiares [88].

3. Con menos extensión, Aristóteles trata también de los tres componentes últimos de la tragedia: el *lexis*, la música y el espectáculo.

En la tragedia, el *lexis* se apoya en el verso y en las palabras poéticas, que se sustituyen en la prosa por un ritmo más flexible y expresiones más banales. Pero hay que evitar un estilo demasiado brillante, porque perjudica el acierto del pensamiento y distrae la atención de la presentación de los caracteres [89].

Por muy importante que sea, el *lexis* no es la "parte" más agradable del juego escénico; es la música lo que hace disfrutar sobre todo [90].

La escenificación (opsis) aumenta el placer del espectador por medio de los bastidores, los trajes, las máscaras, las máquinas, etc. Puede contribuir también a la atmósfera de miedo y compasión. Sin embargo, es meramente complementaria, ya que estos sentimientos deben ser producidos por la acción, aun sin re-

86 Ib, 1453a.
87 Ib.; E.N., V 10,1135b; *Ret.* I 13,1374b. Cf. también E.N., III 2,1110b.
88 *Poét.* 14,1453b; Svoboda desarrolla esto p.127-128.
89 Ib., 24,1460a.
90 Ib., 6,1450b-1462a.

presentación, sin teatro y sin declamación. No sería aceptable que el poeta hubiese de lograr el efecto admirable por medio de la escenificación, en vez de despertar el miedo y la compasión por la acción trágica [91].

4. Aristóteles dedica una extensa exposición al miedo y a la compasión. Al principio se muestra de acuerdo con Platón. Creemos que él, al igual que Platón, considera al miedo y a la compasión como las más importantes, pero no las únicas emociones trágicas [92]. Habla expresamente de "otras pasiones semejantes". Platón indica explícitamente las de la potencia irascible, como el miedo, el enfado, la compasión, etc. Naturalmente, las emociones trágicas dependen formalmente del sufrimiento; cuando amenaza una desgracia, se siente miedo; cuando está presente, dolor [93]. Miedo y sufrimiento son, sobre todo, propios de los héroes trágicos. Gracias a la emoción artística, "imitamos" en nosotros lo que vemos fuera de nosotros. No es inverosímil que nosotros, después de haber sentido primeramente miedo y compasión *con los otros,* lo vivamos también *para nosotros.*

Tal parece ser la opinión de Platón. Porque el principal motivo por el cual condena el teatro es el hecho de que nosotros, después de haber disfrutado *artísticamente* de las lamentaciones de los héroes, en circunstancias análogas tendríamos que romper *realmente* en lamentaciones, perdiendo así el equilibrio ético. Aristóteles se opone aquí a Platón. En la *Política* había reconocido ya que en el teatro hay dos clases de espectadores: ciudadanos libres y nobles y menestrales zafios e incultos [94]. También para éstos hay que organizar espectáculos con música y danza, para entretenerlos, porque cada uno encuentra su placer en lo que está adaptado a su naturaleza. Por consiguiente, hay que permitir a las gentes más bajas disfrutar de la música que más les agrade. Los demás encuentran en la tragedia goces más elevados (de los que, por otra parte, el público popular no está excluido); la tragedia arranca del ánimo las emociones de miedo y compasión. En esto la tragedia sigue el ejemplo de la música sacra, que, después de haber conmovido con melodías y ritmos excitantes (en las bacanales) a los temperamentos propensos al desbordamiento, les tranquiliza e induce al recogimiento mesurado.

Platón indica la influencia curativa de la música, no de la tragedia. Aquélla hace sustituir cierto estado de ánimo por su

91 Ib., 6,1450b; 14,1453b; 26,1462a.
92 Supra p.80.
93 *Ret.* II 5,1382 y 8,1386.
94 *Pol.* V 7,1342a.

contrario y no cura el miedo por el miedo. Explica el proceso por un sistema de movimientos y no por una secreción purgante. Recordemos un pasaje de las *Leyes* (2,789 - 791b): "Todos los cuerpos experimentan cierta influencia de los movimientos a los cuales se les someta... en carros o barcos, o a caballo... La experiencia ha enseñado a las comadronas que el mecer tranquiliza a los niños pequeños, y a otras mujeres, que ciertos movimientos producen la curación de la enfermedad de las coribantes. Cuando una madre quiere arrullar a su niño, que no puede dormirse, no le deja abandonado a sí mismo, antes bien le acuna o mueve rítmicamente y, en vez de callarse, canta una nana. Acaricia su oído con los movimientos de la danza y la música, como también por medio de la música de la flauta se curan los gestos desordenados de los enfermos... La situación en que se encuentran los niños pequeños y los enfermos es una situación de temor. Y el temor se sigue de un movimiento irregular del alma (por ejemplo, de las palpitaciones del corazón y los jadeos). Cuando se influye desde fuera sobre estos movimientos, el ritmo externo se adueña de la agitación interna del miedo y produce calma y serenidad... El ritmo arrulla a los niños y, gracias a la danza y al canto, convierte los ataques de locura en reacciones del sano juicio."

En el *Timeo* ofrece una justificación fisiológica de la terapéutica. El principio vital es, por naturaleza, movimiento: "Por consiguiente, hay que mantener siempre al cuerpo en movimiento (rítmico) y no permitir que los movimientos surgidos a consecuencia del "exagerado" acaloramiento o enfriamiento le dominen por completo. Así, pues, hay que rechazar los movimientos molestos, tanto internos como externos (por sus contrarios), y ordenar las influencias que pasan por el cuerpo clase por clase, de tal manera que se armonicen por amistad los movimientos contrarios en las distintas partes y no se deje crecer el enemistoso al lado del enemistoso (de la misma clase)[95].

Completamente distinta es la doctrina de Aristóteles. Este es homeopático y general. No se trata aquí de personas insensibles que, liberadas por el espectáculo trágico de su insensibilidad, se sientan arrastradas por la compasión. Tampoco se trata de almas hipersensibles, que encontrarían en el espectáculo una posibilidad para entregarse desenfrenadamente a su sentimentalismo. Según Aristóteles, son los temperamentos normales a quienes la tragedia lleva el equilibrio. Todos poseemos una continua necesidad de estímulos emocionales. Sin embargo,

[95] *Tim.* 88c.

no siempre tenemos la posibilidad de sentir determinadas emociones. Cuando la inclinación a la compasión, en presencia de situaciones lamentables, nunca es satisfecha, puede convertirse en morbosa, exponernos a reacciones *exageradas*, hacernos perder la sensibilidad o impelernos a proceder con excesivo derroche de ésta en circunstancias en que no vale la pena. Por las enormes emociones que libera, la tragedia crea la posibilidad de alcanzar una afectividad *normal;* nos descarga del "exceso" de emociones disponibles y, sin hacernos insensibles, nos cura de toda posible hipersensibilidad. Lejos de llevarnos a lamentaciones y temblores desmedidos en la vida real, como dice Platón, nos enseña, según Aristóteles, después de la poderosa liberación en el teatro (que nos influye como una purga), a tener y sentir en la realidad donde conviene y como conviene. La *catharsis* restablece, pues, el equilibrio psicológico y nos hace gozar un placer excepcional de descarga y vuelta a la medida, placer que es completamente distinto del sujeto y superficial de los sentidos [96].

4. La comedia

Como se ha perdido el tomo de la *Poética* que trataba de la comedia, sólo es posible reconstruir el pensamiento de Aristóteles partiendo de alusiones dispersas en el resto de sus obras. Las observaciones de Cicerón y Quintiliano acerca de lo cómico se basan en fuentes griegas, y citan expresamente a Teofrasto, discípulo de Aristóteles. Otros estudios, como el tratado de Coislin, parecen basarse en los mismos fundamentos.

La comedia es una imitación de la acción humana: los hombres que presenta son "más feos y peores" de lo que son, y sus actos, que dan motivo para la comedia, son ridículos; en vez de inspirar miedo y compasión, hacen reír [97]. El tratado de Coislin añade a esto que la comedia no dispone de una extensión perfecta, que presenta las cosas de manera narrativa y dramática y que por el placer de la risa nos purifica de tales pasiones (es decir, de las emociones que tienen relación con el reír). Aristóteles hubiera aceptado probablemente la influencia de la comedia, ya que a ello hacen alusión escolios de Dionisio de Tracia, de Teodosio, de Yámblico y Proclo. La reserva respecto del "tamaño", sin embargo, no parece ser aristotélica [98].

96 Acerca de esta complicada problemática véase Svoboda, p.94-101. Cf. también Ross, o.c., p.392.

97 Texto de la definición en Svoboda, o.c., p.147 n.1.

98 Svoboda, p.147-148.

La madre de la tragedia es la tristeza, la de la comedia es la risa [99].

Ambas, tragedia y comedia, son una síntesis o un *systatis* de acciones que son, respectivamente, terribles y lamentables o ridículas [100]. Ambas clases de acciones nacen de los caracteres, nobles y grandes en la tragedia; vulgares, feos y muchas veces relacionados con cierta vileza de cuerpo y alma, en la comedia [101]. La tragedia termina en un desastre; la comedia, en un desenlace feliz [102]. La tragedia y la comedia se basan en fábulas que restablecen una relación necesaria entre ciertos actos y sus consecuencias. En la tragedia, los personajes llevan los nombres individuales propios de la mitología o de la historia, aunque representan más la *esencia* que la variable apariencia; en la comedia, el autor es mucho más libre en su creación de figuras cómicas; son tipos comunes, a los cuales da nombres ficticios [103].

Lo central es el concepto de lo burlesco; el espectador se ríe de algo que es más feo, más imperfecto, peor que la realidad, cuando es de clase tal, que no hace sufrir; burlesca, por ejemplo, es una cara descompuesta o una máscara sin dolor (¿en la expresión, en el espectador?) [104]. Sobre estos pensamientos aristotélicos, autores posteriores, entre ellos Cicerón, seguirían construyendo. Lo cómico comprende así dos elementos objetivos; es descompuesto, pero no doloroso.

Los *Problemas* subrayan el aspecto subjetivo; la risa supone siempre una sorpresa [105]. El mismo Aristóteles dice en la *Retórica* que lo ridículo, según el ejemplo de Teodoro de Bizancio, debe explicarse por lo inesperado; cuando esperamos cierta palabra y oímos otra que, por ejemplo, impone, por el mero cambio de una letra, una significación completamente distinta, comenzamos a reír. Al mismo tiempo nos sentimos sorprendidos y engañados (lo cual es penoso), pero también enriquecidos en nuestro conocimiento (lo que consideramos agradable) [106]. Encontramos, pues, una estructura cómica cuando esperamos algo armonioso y se presenta algo descompuesto, sin consecuencias lamentables...

Aristóteles adopta una actitud más generosa que Platón res-

99 Tratado de Coislin. Cf. SVOBODA, p.148.
100 *Poét.* 6,1450.
101 Ib., 2,1444a, 1449a y E.N., IV 14,1128a.
102 Ib., 13,1453a.
103 Ib., 5,1449b, 1451b.
104 Ib., 5,1449a.
105 *Probl.* XXXV 6.
106 *Ret.* III 11,1412.

pecto de lo ridículo. La risa es un medio de descanso y recreación, y por esto es una necesidad vital [107]. Sin embargo, debe estar sometida a la medida o justo medio.

En la *Etica* parte de la oposición entre los hombres de carácter gruñón y triste, que no ríen con nada y no soportan broma alguna, y los bufones necios βωμολόχοι que todo lo ridiculizan, hacen sufrir a sus víctimas de manera cruel, no respetan su propia dignidad ni evitan la vileza en la palabra y el gesto. Entre ambos pone al fino y sutil irónico (εἴρων); este tal es un hombre ponderado que dispone de buen ánimo (eutropos) y siempre está de buen humor (eutrapelos). Se distingue del tosco bufón por su tacto (epidexiotès), porque es mesurado en su burla, amable para con nosotros y ejercita la broma de manera artística, por su propio placer. Se diferencia del fanfarrón (ἀλάζων) en que éste también se halla entre el bufón y el carácter perverso; mientras el ironista es desinteresado y discreto en su humor, el otro sólo piensa en el éxito que cosechará entre la gente [108].

La comedia debe su existencia a los poemas satíricos yámbicos, que los "burladores" dirigían contra personajes reales. Homero daba a los poemas satíricos una forma dramática: Epicarmo, Formis y Crates desarrollaron la fábula hasta constituir una acción ininterrumpida; otros presentaron tipos ficticios en vez de auténticas víctimas [109]. La antigua comedia, con su sátira cruel y su expresión vulgar, responde al tipo del bufón burlesco; es claro que, para la nueva comedia, Aristóteles exige un juego sin obscenidades, sin malevolencias personales, más caracterizado por alusiones finas [110] y malicias mesuradas que por ambigüedades toscas; un juego de humor e ironía. La antigua comedia es un tejido de fealdades (aischrología); la nueva se caracterizará por la belleza en la forma (euschèmosynè). Mientras que la antigua se propone zaherir a una serie de personas (lupein), el objeto de la nueva es deleitar a un público noble (terpein).

Aristóteles confirma en diversos lugares que en la tragedia todo debe estar calculado para causar el efecto trágico; la acción en primer lugar, pero también los caracteres y los pensamientos, los elementos formales: dirección, máscaras, bastidores, el *lexis*, con sus palabras elevadas, y la música, con sus melodías y sus ritmos, que pueden formar un contraste con la declamación [111]. El principio también es de aplicación para la comedia:

107 E.N., IV 14,1128.
108 E.N., II 7,1108; IV 14,1128.
109 *Poét.* 4,1448b-1449b.
110 E.N., IV 14,1128a.
111 *Ret.* I 11,1371b.

Aristóteles habla de lo ridículo en las personas, los actos, las palabras [112]. Lo exige de un modo natural la comedia, y con razón supone Bernays que en ella tanto la fábula y los caracteres como la danza y las palabras deben ser cómicos [113].

Los autores posteriores mencionan, por lo común, una doble fuente para lo cómico: por una parte, la realidad; por otra parte, el lenguaje. El mismo Aristóteles encuentra una forma de lo humorístico en la desproporción entre el objeto y su nombre; por ejemplo, cuando se habla de una "poderosa higuera" [114] o también cuando se inventan metáforas ridículas [115]. Por lo que respecta a la desarmonía en las cosas, puede bastar la percepción y no ser preciso verterla en palabras. En la desarmonía en las palabras, por el contrario, no se puede evitar una referencia a los conceptos y las realidades.

Lo cómico en la realidad representada coincide tal vez con lo ridículo en las personas y las acciones de la comedia. Lo humorístico resulta de la misma fábula cuando se toma a una persona por otra, cuando un personaje se equivoca por completo o es engañado y actúa sin darse cuenta de su equivocación, cuando lo absurdo, lo sin sentido, lo imposible (ἀδύνατον), es presentado en serio como real; cuando lo que es posible en sí es representado en condiciones irrazonables (ἄλογον) o cuando el desenlace es completamente inesperado (a pesar de que resulte de la acción).

No hay fábula sin personajes que tengan un carácter y una mentalidad: lo cómico de los caracteres se pone de relieve mediante la caricatura (o imitación naturalizante), y su realización, en las máscaras; la mentalidad nos hace reír cuando una persona con harta buena fe escoge una mala solución en vez de una buena (pro-airesis).

Por lo que respecta al *lexis*, es ridículo cuando es incoherente; en parte, esto es una consecuencia de la declamación, y en parte, el resultado de lo humorístico en las palabras.

Queda, por fin, el espectáculo; Platón alude ya a danzas cómico-vulgares; tal vez sea lícito generalizar y suponer aquí el burlesco desconcierto en las actitudes y movimientos [116].

En gran parte, las observaciones anteriores (desarrolladas en el tratado de Coislin) se pueden encontrar en el mismo Aristóteles. Lo mismo vale para los ejemplos "aristofánicos" de la comicidad verbal [117]. Lo burlesco en el *lexis* nace, entre otras cosas,

112 Ib., I 11.1371b.
113 Cf. SVOBODA, p.152.
114 *Ret.* III 7.1408a.
115 Ib., III 3.1406b.
116 Sobre todo esto, SVOBODA, o.c., p.151-153.
117 SVOBODA, p.149-150.

de la homonimia cuando dos personas expresan los mismos fonemas, pero piensan en significaciones distintas. La sinonimia nos hace reír asimismo, dice Aristóteles. ¿Piensa acaso en el amontonamiento inútil de expresiones que dicen lo mismo? Entonces el abuso de la sinonimia tendría relación con una tercera fuente de lo cómico, es decir, la oleada de expresiones inconsecuentes que caracterizan a la charlatanería (adoleschia). Ridículo es el uso de una palabra (por ejemplo, de una tosca o indelicada) en vez de otra (una honesta, sea el caso); esto se produce especialmente por el cambio de una letra, una abreviación o alargamiento, etc. Las palabras diminutivas también son cómicas sobre todo en relación con personas de distinción; así, por ejemplo, el *Socratidion* en Aristófanes. Por fin, lo humorístico brota del acoplamiento sorprendente de palabras en forma inesperada; algunas formas del hiato o de la antítesis provocarán la risa por este motivo.

Sobre todas estas observaciones de los griegos seguirán construyendo los latinos su doctrina de lo cómico; sin embargo, ésta guardará mayor relación con la elocuencia (y la retórica) que con la comedia (y la poesía).

5. La épica

Sucinta, pero sistemáticamente, trata Aristóteles de la épica al final de la *Poética*.

La épica imita la acción humana, pero de manera "narrativa", no "dramática". En la tragedia impera un metro diferente, que en la épica es heroico y hexamétrico. Mientras Platón recomendaba el relato tranquilo, Aristóteles alaba a Homero, porque en la forma más elevada de imitación hace actuar a sus héroes directamente con su propia manera de hablar. Por esto, y no sólo porque despierta miedo y compasión, se le puede llamar padre de la tragedia.

La épica es mucho más extensa que la tragedia. Aristóteles parece encontrar demasiado largas las antiguas epopeyas; no se las puede abarcar ni recordar, y de este modo pierden algo en belleza [118]. Claro que la epopeya nunca debe crear la impresión de lo ilimitado; pero si puede ser más extensa que la tragedia, es porque puede narrar sucesos que se desarrollan en distintos lugares, hace variar los actos y los episodios en la multiplicidad, y así une la espaciosidad (onkos) con la elevación (megaloprepeia) [119].

[118] *Poét.* 7,1451a.
[119] Ib., 24,1459.

La fábula épica debe ser dramática, es decir, imitar una acción que se desarrolla de manera activa, y que a la manera de un organismo, debe ser ordenada como una sola y completa unidad [120].

El historiador describe hechos que no están ordenados entre sí en consideración a una misma finalidad, bien sea porque se produzcan sin coherencia en el mismo momento, bien porque se sucedan entre sí, asimismo, sin relación necesaria. Para la épica, por el contrario, el objeto propiamente dicho de la fábula es lo necesario con trascendencia universal. En la épica, el poeta tiene, por tanto, que evitar, no menos que en la tragedia, la intervención del *deus ex machina*. Pero, si alguna vez el arte puede aceptar el ilogicismo—cuando el *alogon* ha de representarse de forma poco atinada y desagradable—, es preferible que lo sea en la épica y no en la escena, ya que en aquélla no aparece en forma visible ante la mirada.

La épica comprende las mismas clases que la tragedia; ambas son, o bien patéticas, o bien éticas, o bien compuestas de lo apasionado y lo mesurado. La *Ilíada*, en la que predominan la pasión, la acción y el sufrimiento, pertenece al primer género. La *Odisea* representa el tercer tipo, con un carácter decididamente ético; Ulises es más firme en su comportamiento que el impetuoso Aquiles [121].

¿Qué clase de poesía merece la preferencia? Probablemente, Aristóteles plantea la cuestión dentro del marco de la educación homérica, de la lucha entre los antiguos y los modernos, de la crítica platónica. Platón se había expresado en favor de la épica. Aristóteles prefiere la tragedia. Y es que la tragedia puede hacer gala de todas las bellezas de la épica y, además, de la música y la dirección escénica. Es más concentrada como fábula (athroôteron), y, por tanto, más agradable. La tragedia (¿por ser enteramente dramática?) realiza de manera más perfecta la finalidad y la forma de la poesía como imitación creadora de belleza. También es más fuerte y más profunda en su acción purificadora. El reproche achacado a la tragedia (que imita todo y se mueve demasiado) no tiene fundamento; el movimiento no es malo en sí, ya que existen danzas bellas y buenas. Por lo demás, no hay que confundir las exageraciones de los actores con el texto de la obra; sin asistir a la representación se puede disfrutar de él tanto como del texto de la epopeya [122].

Probablemente, las lecciones de Aristóteles suscitaban pregun-

120 Ib.
121 Ib., 1459b.
122 Ib., 1461-1462.

tas y observaciones o *problemas*. Se han guardado algunos de estos *problemas*, como los musicales. Aristóteles escribió, quizás, algo sobre las *cuestiones homéricas*. En la *Poética* resuelve ciertas dificultades y contesta a ciertos reproches (epitimèseis) [123]. Esto permite que nos formemos una idea de la crítica literaria según la entendió Aristóteles.

Como la poesía es una imitación con palabras, hay que plantear tres clases de preguntas. ¿De qué clase es la imitación: imita a los hombres tal como son, o bien tal como se cree que son, o tal como se juzga que deben ser? ¿De qué clase es el *lexis*, se apoya en palabras comunes o desusadas? ¿De qué clase son la corrección y exactitud de la poesía? Aristóteles afirma que la poesía posee una estructura autónoma y que como tal poesía no hay que juzgarla como si persiguiese un fin político o como si constituyese una ciencia especial. Cuando el poeta presenta un caballo al galope que mueve a la vez las dos patas derechas, comete una falta contra la ciencia natural, no contra la poesía: o más exactamente: la falta no es esencial, sino sólo accidental, una equivocación poética. Aristóteles adopta aquí una actitud más generosa que Platón y acepta que la técnica poética tiene sus propias leyes.

La crítica poética de la época no juzga la poesía tan sólo en la perspectiva de las técnicas especiales, sino también de la lógica y de la moral. Cierto que trata, además, a las poesías desde el punto de vista del lenguaje común, con su frío realismo y según la propia significación literal de las palabras. Aristóteles juzga esto completamente equivocado, ya que la poesía tiene el derecho de emplear expresiones singulares y de producir asombro. Ya lo hemos dicho: los términos desusados son agradables precisamente porque extrañan [124]. Ahora bien, la finalidad de la poesía, entre otras cosas, es la de encantar, y hay un encanto especial en lo asombroso: lo asombroso es agradable. τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ [125]. Por este motivo es por lo que el poeta representa, asimismo, figuras y acontecimientos asombrosos [126]. Para los objetos insólitos conviene una expresión excepcional.

Pero lo que nos asombra en los poetas es a veces imposible, extravagante, irrazonable. ¿Qué hemos de pensar de lo ilógico en Homero y los otros?

A pesar de ciertas vacilaciones, la doctrina de Aristóteles parece hablar muy claramente a este respecto. En teoría reconoce

123 Ib., 25,1461.
124 Ib., 21,1457b y *Ret.* III 2,1404.
125 Ib., 21,1457b-1458a.
126 *Ret.* III 2,1404.

la distinción entre lo imposible (adynaton) y lo irrazonable (alogon); en la práctica trata de ambos a la vez. Cuando el poeta puede representar (ἔκπληξις) lo asombroso (θαυμαστόν—que es uno de los elementos de lo poético—, y, por tanto, asombrar al lector, pero sin recurrir a lo imposible y lo irrazonable, entonces representar lo absurdo sería una falta imperdonable contra la poesía y no contra una ciencia especial [127]. Por el contrario, la finalidad más notable que un poeta puede alcanzar es la armonía de lo absolutamente lógico con lo excepcional; nada nos asombra más que cuando los momentos de una acción se enlazan *necesariamente en contra de todas nuestras esperanzas.* En tal caso, nuestro asombro es más fuerte que cuando los enlaces se deben al azar o a la suerte [128]. Nunca nos sentimos más abatidos que cuando un reconocimiento sorprendente, como ocurre en Edipo, nace de la misma acción de manera lógico-fatal [129].

De hecho, muchos poemas contienen mezclados lo imposible, lo irracional, lo opuesto. Se puede aceptar esto, dice Aristóteles, bajo dos condiciones; primero, que realmente sorprenda y encante por lo asombroso; segundo, que no fije la atención en lo extravagante mismo. Esta segunda condición se cumple mejor por la épica que por la tragedia; así, por ejemplo, cuando *oímos* relatar al poeta épico la persecución de Héctor por Aquiles, nos fijamos mucho menos en las inverosimilitudes que si tuviéramos que *verla* representada en el escenario. Aquí el *alogon* está disimulado por el talento del artista [130], con lo cual el relato gana notablemente en eficacia (ekplektikôteron) [131].

En otros casos no nos fijamos en lo imposible, porque ya nos hemos acostumbrado previamente a ello, y vemos que, en torno nuestro, la opinión pública lo acepta sin protesta. En su crítica de la mitología, Jenófanes tiene ciertamente razón, pero "se" piensa de otra manera acerca de esto. Y por ello no se puede hacer reproches al poeta que presenta los comportamientos imposibles de los dioses en conformidad con la opinión pública [132].

Finalmente, aceptamos el postulado artístico, que permite al arte idealizar; admitimos que Sófocles presenta a los hombres tal como deben de ser, mientras que Eurípides les pinta tal como son. Aceptamos que Zeuxis los represente mucho más bellos de lo que jamás han existido en la realidad. Y, no obstante, es increíble que tales figuras ideales hayan sido verdaderamente reales

127 *Poét.* 1460b-1461b.
128 Ib., 9,1452a.
129 Ib., 16.
130 Ib., 1460a.
131 Ib., 26,1460b.
132 Ib., 1460b.

o lo sean en el futuro. El postulado de idealización a ultranza aparta nuestras miradas de lo irreal [133].

Por tanto, hay que concluir que se debe poner lo asombrosamente imposible por encima de lo banalmente posible, siempre que lo primero se represente de forma tal, que "parezca verdad", y lo segundo de tal manera, que parezca inverosímil [134]. Por lo demás, no olvidemos (en cuanto a la acción) que lo irrazonable o lo imprevisible existe a veces contra toda probabilidad [135].

Aristóteles, por consiguiente, acepta, en cierta medida, lo irrazonable en poesía; acepta, asimismo, lo nocivo, que identifica con lo inmoral; por encima de todo hay que tomar en consideración todas las circunstancias cuando se emite un juicio sobre la bondad o maldad de una acción [136]. La elección de un carácter perverso, sin que la perversidad resulte justificada por las exigencias de la obra artística, es contraria a las reglas del arte [137]. Lo inmoral, así como lo irrazonable, debe proceder, como consecuencia necesaria, de la acción sorprendente y asombrosa [138].

En cuanto al *lexis*, ya hemos indicado que Aristóteles sostiene los mismos principios que se refieren al contenido; la terminología del poeta puede ser tan extraña como el mundo que representa. Por esto toda crítica que apelase a la significación literal para rechazar cualquier metáfora como irrazonable e imposible, es infundada. El que lee a un poeta tiene que tomar las palabras y las imágenes (schemata) en sentido poético; es decir, en su contexto poético y según intenciones poéticas. Así, hay que considerar una metáfora como tal metáfora; hay que tener en cuenta que la elección de determinadas palabras depende de la prosodia y que el ritmo es esencial. No hay que explicar la relación poética entre las palabras según una significación científica. Tampoco hay que rechazar las expresiones dialécticas; Homero dice en algún lugar que cierto guerrero era "de apariencia deforme", pero ágil de pies. Algunos se lo han reprochado; sin embargo, olvidaban que la "deformidad en el aspecto" se refería a la fealdad de la *cara* y no a toda la complexión física [139].

Aristóteles aboga así por la autonomía de la poesía y del placer poético. También se muestra mucho más tolerante que Platón respecto al criterio. Platón reconoce tan sólo al aristocráticamente cultivado; mucho más democrático, Aristóteles toma

133 Ib., 1461b.
134 Ib., 24,1460a; 25,1461b.
135 Ib., 1456a 1461b y *Ret.* II 24,1402a.
136 Ib., 1461a. Cf. SVOBODA, p.168.
137 Ib., 1461b y 1454a. El principio es el mismo que rige para lo lógico.
138 Ib., 1461.
139 Svoboda (p.169) remite a Vahlen.

en cuenta el gusto, si no de la plebe, sí de la mayoría. Porque en toda multitud, dice, cada uno pone su atención en una parte o aspecto distinto de la obra, y, por consiguiente, la convergencia de muchas opiniones da lugar a un juicio multilateral y fundado de todo el conjunto [140].

140 *Pol.* III 11,1281a.

CUARTA PARTE

LA EPOCA HELENISTICA

CAPÍTULO I

LA CIENCIA PERIPATÉTICA DEL ARTE

1. TEOFRASTO Y ARISTOXENO

1. Después de los esbozos de ciencia del arte realizados por los sofistas, Aristóteles figura como el fundador de la teoría sistemática del arte. Al igual que en otros terrenos, funda en la *Poética* su doctrina sobre la observación de los hechos actuales e históricos; busca definiciones, divide un género artístico determinado en especies, a las cuales caracteriza lo más exactamente posible. Reúne, pues, una gran masa de material, tomando en cuenta, por una parte, el conocimiento de los técnicos, y, por otra, los datos históricos. Teofrasto siguió su ejemplo, y, por medio de Demetrio de Falerón, la dirección de la investigación científica e histórica se transplantó a Alejandría [1].

Por lo tanto, podemos considerar como de inspiración peripatética a numerosos tratados sobre las diferentes artes que recuerdan los métodos positivos de Aristóteles. Desgraciadamente, de todo esto se conserva muy poco. En el naufragio de la literatura antigua, le ha cabido la mejor suerte a la teoría literaria, compilada en la *Retórica*. También han llegado hasta nosotros algunos tratados sobre la música. Respecto de las artes plásticas, se podría intentar una reconstrucción. Hasta la danza dio motivo para análisis científicos, si hemos de dar crédito a un pasaje importante de Luciano: "Muchos autores que han escrito antes que yo acerca de la danza, se han dedicado a una enumeración de los diferentes tipos de ésta; han catalogado y explicado los nombres de las danzas y han recordado a sus inventores. Todo esto lo considero pedante; yo no averiguaré (como mis antecesores) el origen (¿y evolución?) de las diferentes danzas ni trataré de clasificarlas según su nombre (y estructura)" [2].

Del discípulo más famoso de Aristóteles, Teofrasto, ha demostrado la tradición que escribió mucho sobre ciencias litera-

1 UEBERWEG-HEINZE, I p.402.
2 LUCIANO, *La danza* c.33.

rias y musicales. Sabiendo con cuánto cuidado estudió y clasificó las plantas, con qué fina observación tipificó las principales clases de caracteres, lo estrictamente científico, llevado siempre de la mano de citas, de su investigación histórica de las teorías sobre los conocimientos y del concepto de Dios, es de suponer con justicia que también en la ciencia del arte mostraría idénticas cualidades. Por cierto que, según el testimonio de Cicerón y Quintiliano, entre otros, debe haber desarrollado particularmente la teoría de lo cómico. Escribió acerca de la belleza de las palabras (cf. Ps.-Demetrio), y en el estilo retórico, siguiendo el ejemplo de Antístenes, distinguió tres grandes tipos: el *lexis* elevado, el simple y el intermedio. Como el estilo funde todos los elementos de la expresión literaria (palabras, figuras, construcción de frase, ritmo, etc.) en una forma, Teofrasto ha seguido el estudio de la obra artística. El concepto de "frialdad"—introducido por Aristóteles—fue también desarrollado por él en relación con los diferentes tipos de estilo.

Teofrasto trata acerca de la música y los músicos. Analiza técnicamente las armonías y ritmos. Considera al "entusiasmo" como fuente de la creación poética y musical. Entre los sentidos más elevados, concede puesto de honor al oído. Por el oído, las palabras y los sonidos penetran en nuestro interior. Los unos nos comunican los movimientos del espíritu conocedor; las otras, los movimientos del alma como vida. El oído es, pues, el medio por el cual nos son comunicadas tanto la ciencia como la emoción. El ojo nos hace conocer solamente las exterioridades del hombre, el oído nos pone en relación con su alma [3]. Probablemente se fundamenta en estas consideraciones una idea muy extendida en la Antigüedad: las artes de las musas son más profundas e importantes que las plásticas.

Las artes de las musas nacen de tres fuentes inspiradoras: la alegría, el dolor y el entusiasmo. Estas "emociones" producen en el alma singulares movimientos que retrasan o aceleran el tono vital y le hacen subir y bajar. Estos movimientos pueden ser dominados por el ritmo. Sócrates, dice Censorino, había señalado solamente el ritmo del lenguaje; Aristoxeno había estudiado, además, el ritmo en el canto y en la danza; Teofrasto une el ritmo verbal y el de las musas con los ritmos del alma como principio consciente de vida: "rhythmus sive *in voce* tantummodo, ut Socrates ait, sive, ut Aristoxenus, *in voce et corporis motu,* sive in his et praeterea *in animi motu,* ut putat Theophrastus" [4]. Probablemente, Teofrasto, más aún que Aristóteles y Platón, habrá

3 PLUT., *Peri tou akouein* c.2.
4 *De die natali* c.12.

subrayado el poder interpretativo psicológico-ético de la música y la estructura de los ritmos biológicos y espirituales de los cuales ha nacido. Aristoxeno, a los ojos de Censorino, se sitúa más en el punto de vista formalístico.

2. Aristoxeno de Tarento escribió, según Suidas, 453 tratados, entre ellos las *Conversaciones de sobremesa,* y libros sobre aulística, *elementos de rítmica* y cuadernos *sobre la armonía.* Por lo que tiene de analítico, empírico e histórico, le consideramos como aristotélico según el espíritu [5]. Por lo común, su exposición da comienzo con el *status quaestionis* y la justificación del método escogido. Por lo demás, utiliza como términos profesionales los conceptos materia y forma, *dynamis* y *energeia* [6], e introduce el concepto aristotélico del justo medio. Probablemente sitúa la recitación de las poesías entre la lectura de la prosa y el canto propiamente dicho. Y quizás ponga los fundamentos básicos de una doctrina posterior que llamará *diatónico* al modo tonal "tenso"; *enarmónico,* al "suelto", y, contrariamente a la terminología antigua, pondrá al *cromático* entre ambos [7].

Aristoxeno da muestras de una aguda facultad de abstracción al distinguir en las obras de arte la "forma" del "conjunto concreto". La experiencia nos pone en relación con objetos rítmicos, sensibles (rhythmizomena), que difieren según la materia observada. Pero el ritmo permanece común; es decir, el elemento formal [8]. A un lado ponemos las obras de arte que percibimos en el espacio como materias ordenadas simultáneamente: estatuas, edificios, cuadros. Tal vez convendría hablar aquí de *schematizomena* y sustituir el ritmo (que, no obstante, significa, en general, lo "formado" en *todas* las formas) [9] por "forma" o estructura.

Al otro lado están las obras de arte del movimiento, para las cuales, al lado de la observación, se necesitan también la memoria y la inteligencia [10]. Aristoxeno las distingue según la materia del movimiento, la palabra, el sonido o el gesto, y comprueba la presencia del ritmo en el *lexis* (o arte verbal), en el *melos* (o arte de cantar) y en la danza. Contrariamente a Platón y aún más agudo que Aristóteles, indica la autonomía de cada una de estas artes; el *lexis* es posible sin melodía ni danza; la melod.a, sin danza ni canto (vocal); la danza, sin palabra ni "música". De

5 L. LALOY, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité* (París 1904). SCHAEFKE sigue por lo general a este autor, pero lo complementa con la bibliografía alemana. Ver *Geschichte der musikästhetik* (Berlín 1934) p.141.

6 Textos, entre otros, en SCHAEFKE, o.c., p.134.

7 SCHAEFKE, o.c., p.144 y 129.

8 Ib., p.155; R. WESTPHAL, p.29 "Aristoxenos von Tarent übersetzt und erläutert" (Leipzig, t.1 1883, t.2 1893).

9 E. A. LEEMANS: "L'Antiquité classique" (Bruxelas 1948) p.410.

10 SCHAEFKE, o.c., p.147.

ahí que son posibles tres ciencias: la métrica, la armonía y la orquestación.

Para que la inteligencia comprenda en los fenómenos pasajeros la ley permanente o esencialidad, tiene que descender, en cada una de las ciencias de las musas, desde lo compuesto hasta los elementos componentes [11]. Un poema consta de "sistemas", que, cuando son repetidos, se llaman "estrofas". Cada sistema consta de períodos; cada período, de *kola;* cada miembro, de formas verbales: es decir, esquemas, o figuras, o acoplamientos de palabras que responden a una ordenación en el pensamiento. El esquema verbal consiste en palabras, las cuales, a su vez, consisten en sílabas, que, a su vez, consisten en letras. En la danza, la unidad más simple es un movimiento de un tipo determinado (designable, reconocible). Este movimiento consiste en una sucesión de actitudes, de las que cada una es resultado de un paso o un gesto, en el cual ya sea el pie, ya sea la mano, con o sin sonido, se desplaza de un punto del espacio a otro durante un período de tiempo. Tal movimiento del pie, que se aleja sin ruido del suelo (arsis) y que, por ejemplo pisando, vuelve a colocarse sobre el suelo (thesis), es un paso. En la música pura, que hace abstracción del texto, los elementos son los sonidos; dos sonidos que se encuentran tonalmente a determinada distancia uno del otro, forman un intervalo; de los intervalos nacen sistemas típicos, como el sistema de los tetracordes; de los sistemas surgen las melodías, cada una con un carácter típico. Existe, pues, una analogía o un paralelo entre las diferentes estructuras de las artes de las musas aun cuando se las considere en sus aspectos cualitativos.

Aristoxeno subraya la distinción, ya desde mucho antes conocida, entre el carácter armónico y rítmico de la poesía y la música. La armonía se determina según la altura tonal de los sucesivos sonidos; el ritmo, según los movimientos largos o cortos, lentos o rápidos. En cuanto al ritmo, se presentan dos posibilidades: o bien se parte del *discurso,* en cuanto que, al no ser cantado, nos sitúa en el punto de vista de los gramáticos, o bien se considera el *poema cantado* desde el punto de vista del músico, en cuyo caso se puede hacer o no hacer abstracción del texto; en efecto, los *chorizontes* no toman en cuenta la relación entre texto y melodía y se aplican a la rítmica pura; los *symplekontes,* por el contrario, ven tan sólo la unidad de ritmo y metro en el verso cantado.

El mérito especial de Aristoxeno estriba en considerar el ritmo

11 Esta idea no es propia a Aristoxeno. SCHAEFKE, p.154 y 82.

en su más rigurosa pureza. Ciertamente, ya en la palabra hablada se oye una melodía; pero no es posible determinarla, porque la palabra hablada forma una serie ininterrumpida; condición para la justa comprensión de las modalidades tonales es la *klasis*, es decir, la sucesión interrumpida de sonidos, cada uno de los cuales se pueda distinguir separadamente. La separación de los sonidos en la melodía es la condición de su medida. En vez de seguir el ritmo en la ondulación de las sílabas, que son más o menos largas y se mueven con más o menos rapidez, Aristoxeno llama la atención sobre el ritmo en la danza, o sea, sobre el golpe del pie en el suelo, abstracción hecha de cualquier aspecto cualitativo. En esto, Aristóteles proporciona un nuevo concepto: el tiempo es la medida del movimiento (numerus motus). Se mide con ayuda de números. Pero en un número, las unidades tienen el mismo valor. Así, pues, es posible dividir el tiempo científicamente en distancias exactamente calculables y de igual valor. ¿Qué es entonces el ritmo? El ordenamiento claro, exacto y matemáticamente mensurable de las partes del tiempo (chronôn taxis)[12]. Si ya se podían determinar de manera matemática los intervalos del *melos*, desde ahora se fijarán también matemáticamente los tipos del ritmo, sin tomar en cuenta que entre las sílabas largas, hasta dentro de un mismo *tiempo*, la pronunciación de una dura más que la de otra. La rítmica es, pues, fundamentalmente distinta de la métrica.

El tiempo queda dividido en átomos de tiempo, unidades de tiempo o "primeros" tiempos (protoi chronoi), que son contados prácticamente dentro del tiempo más corto entre el levantar y bajar el pie. El movimiento completo del pie se compone de dos gestos (semeia): el pie se aparta del suelo, el pie vuelve a colocarse en el suelo. Por estos dos gestos, la distancia en el espacio y en el tiempo obtiene determinación y forma. Entre estos gestos, la *thesis* o descenso y el *ictus* o golpe son los más importantes. *Thesis* y *arsis* son partes del movimiento del pie (merè podika): responden también a partes del tiempo del pie (chronoi podikoi). Por esto se llama "pie" o "paso" a un intervalo que abarca varios átomos de tiempo. Entre el comienzo y el final del movimiento del pie se suponen tantas unidades como se quieran. Sin embargo, hay un mínimo: se cuentan una sola "fracción de tiempo" para el alzamiento, una parte para el descenso y una parte para el momento en que termina el levantamiento y comienza el descenso.

12 SCHAEFKE, o.c., p.80 y 156; WESTPHAL, p.27 (y 92-93).

Por lo demás, la primera unidad de la matemática es la trinidad, que consta de un principio, un centro y un final.

Por consiguiente, se considera el primer "paso de danza" o "pie" como compuesto de tres átomos de tiempo ∪∪∪, uno de los cuales es subrayado por un golpe más fuerte del pie. Así, pues, hay tres estructuras fundamentales del pie: el tríbaco: ∪∪∪ ; el yambo: ∪—; el troqueo: —∪.

La proporción (logos podikos) entre el tiempo acentuado y el tiempo inacentuado es aquí de 2 : 1, ya que del yambo y el troqueo resulta que la parte más importante, que consta de dos partes de tiempo y coincide con el golpear *(thesis* del pie), es el doble de la más corta o débil (arsis). En los pies con cuatro partes de tiempo: ∪∪∪∪ ó —∪∪, ó ∪∪—, el *logos* es la igualdad 2 : 2, porque ambas partes tienen la misma duración. En los pies con cinco partes de tiempo: ∪∪∪∪∪, como —∪∪∪, ó ∪∪∪—, ó ∪— —, ó — —∪, ó —∪—, el *logos podikos* es 2 : 3. El *kolon* rítmico es una sucesión de pies, uno de los cuales es subrayado por un golpe de importancia especial. Finalmente, con la *kola* se construye la estrofa rítmica.

En la definición de los conceptos fundamentales de las *rhythmopoïeia,* que distingue concienzudamente entre la *métrica* verbal y la *melopoïeia* armonizante, Aristoxeno se basa probablemente en la observación acústica del flautista, que lleva el compás con el pie.

Su empirismo se descubre, asimismo, en la doctrina del *melos.* Toda la música es reducida por él a la percepción del oído y al placer que va unido con esto. Ciertamente, admite con Teofrasto que el oído es el sentido más noble, porque la palabra refleja lo mejor del pensamiento y la música conmueve lo más profundo del alma. Él, que acepta la definición pitagórica del alma como armonía, acepta también la relación entre los distintos tipos de armonía en la música y los tipos de armonía en el alma; el crítico dará cuenta de la trascendencia ética y aplicará después su "crisis" a la adaptación (prepon) de la forma musical al contenido sentimental [13]. (Al *prepon* del ritmo y del *melos* dedica, asimismo, una obra Heráclides de Ponto.) [14]

Pero, por encima de todo, Aristoxeno es un formalista; la música es, antes que nada, una forma bella o armoniosa de sensaciones auditivas según las reglas de la sinfonía y del ritmo. Los pitagóricos, matemáticos, cualifican el tono (phtongos), que es el elemento del *melos* (como el primer tiempo es el elemento del ritmo), como un movimiento mensurable, pero simple. Por

13 Ib., p.143.
14 Ib., p.107. Cf. F. Hüllsch: "Jahrb. f. Klass. Philol." (1896) p.305-316.

consiguiente, determinan la distinción entre los sonidos según proporciones fijas entre determinados números y definen la materia de la música como no necesariamente audible. Aristoxeno sigue en esto a Damón, y concibe las sensaciones auditivas cualitativas y sensibles como unidades musicales. Por consiguiente, limita la música a la esfera de lo sonoro, apoya la distinción musical entre tonos enteros y semitonos más en la facultad del oído que en el cálculo de la inteligencia y determina los acordes armónicos entre distintas alturas de tono basándose en la percepción [15]. Así, pues, la música, según Aristoxeno, es una ciencia experimental y no un conocimiento abstracto; pero no se basa en una pura comprobación de sensaciones, sino que es una *dianoia* de la experiencia [16]. Aristoxeno adopta, pues, el áureo término medio entre los matemáticos, que recurren al número ajeno a la música, y los instrumentistas, que se reducen a la constatación empírica de los puros sonidos. Él parte de la unión real (synecheia) del ritmo y de la armonía en la poesía y la música percibidas, de la técnica real de los instrumentos, de las tonalidades efectivamente existentes, de los sistemas efectivos de tetracordes y pentacordes y de los tipos existentes de melodías populares para pensarlos, sin embargo, científicamente y deducir conceptos de ello según la concepción aristotélica de la determinación y clasificación [17].

Al mismo tiempo es sistemático y tipificador. Desde un punto de vista sistemático, *divide* los músicos en *organikoi* y *harmonikoi*. Los primeros son los practicantes y compositores empíricos de la música: aulistas, citaristas, cantores; los últimos son los conocedores de la teoría musical. Los *harmonikoi* son o bien *kanonikoi*, o bien *musikoi* [18]. Los *kanonikoi* adoptan el punto de vista del *logos* y continúan la antigua *tradición* pitagórica; los *musikoi* se basan, como Aristoxeno, en la experiencia sensual del oído (akoè) y figuran como los *modernos*. De ahí se siguen dos conceptos de la ciencia musical; dos métodos diversos no solamente de determinación y explicación, sino también de composición y enjuiciamiento. Y de ahí también dos escuelas. Aristoxeno se une a Damón. Pero mientras que Damón se quedó en la *synkrisis*, es decir, en la mera comparación de los hechos, Aristoxeno, como Aristóteles, practica además un método "fenomenológicamente" determinativo, como lo prueba su teoría del ritmo.

Respecto de la música propiamente dicha, Aristoxeno hace un bosquejo de su probable origen y evolución. Como Platón, dis-

15 SCHAEFKE, o.c., p.151.
16 Ib., p.146.
17 Ib., p.145.
18 Ib., p.148.

tingue entre el pasado, τὰ πότε, y la actualidad, τὰ νῦν. En los antiguos elogia la dignidad del *ethos* y la belleza de la modulación armónica; en Olimpo aprecia un estilo equilibrado, y en Terpandro, una simplicidad que evita todo metabolismo; elogia los resultados que se logran con un limitado número de tonos, cuerdas y modos junto con ritmos muy variados; subraya la majestad del estilo dórico y la nobleza de Píndaro, Pratinas, Esquilo, Frínico y Simónides [19].

En los modernos, representados por Filoxeno y Timoteo, la música llega a ser confusa, artificial, sobrecargada. La melodía ya no sigue una línea fija, sino que va en varias direcciones. En vez de respetar la ley de la música, se sigue el gusto del público. La música se pierde por culpa del capricho y los virtuosismos. Persigue lo nuevo y cae en lo voluptuoso, lo afeminado, lo vil y decadente. Al lado de otras pruebas, atestigua esto la supresión de la modulación enarmónica y su sustitución por la cromática (en el sentido antiguo).

Aristoxeno afirma de manera positiva la existencia de otra música al lado de la música sublime. La música noble es religiosa y moral; da gracias y glorifica a los dioses, purifica y eleva las almas [20]. Al mismo tiempo es útil y agradable, ὠφέλιμον καὶ ἡδύ; proporciona un noble pasatiempo para el σχόλη [21]. Para la educación, el músico debe escoger, desde luego, las tonalidades moralmente buenas [22]; en cuanto al crítico, debe tener en cuenta la unidad orgánica del conjunto musical-poético (synecheia), es decir, la construcción formal junto con la adaptación (prepon) de la música al texto, y las normas éticas [23].

2. Xenócrates de Sicyón

1. Es más que probable que toda la literatura profesional griega respecto a las artes plásticas haya de ser reducida a Aristóteles.

Tres autores posteriores dan una extensa enumeración de sus fuentes. En primer lugar, Vitrubio, que en el libro VII de la *Arquitectura* ofrece una larga lista de arquitectos griegos que han escrito acerca de la arquitectura.

Ateneo nos comunica que Heliodoro y Jasón han tratado *de los templos;* Clearco, *de los cuadros:* Adeo, *de las estatuas:*

19 Ib., p.107.
20 Ib., p.110.
21 Ib., p.110. La influencia de Platón y Aristóteles es clara.
22 Ib., p.105.
23 Ib., p.106.

Hegesandro, de ambos; Nicocares, *de los artistas en general*, etcétera. Polemón, un pensador académico de la época de Trajano, desarrolla algunas consideraciones sobre la Acrópolis, los cuadros de Sicyón y toda clase de inscripciones, y menciona en sus obras toda una serie de escritos anteriores a él.

Plinio, sobre todo, es de excepcional importancia, no sólo para su época, sino también para los siglos anteriores. Muchas veces dice expresamente que los informes facilitados por él no son suyos: "Leí en otros, encontré...", etc. La variedad de sus actitudes es otra prueba de la diversidad de sus fuentes. Cita por sus nombres a escultores y pintores que, verdaderos precursores de Alberti y Vinci, han escrito acerca de su arte: "Artifices qui compositis voluminibus condidere haec celebrant... Suffragiis ipsorum Telephanes aequatur Polycleto... Laudant Laussam...", etc.[24] Entre sus fuentes se menciona: "Menechmus qui scripsit de arte sua[25]. Xenocrates de sua arte composuit volumina[26]. Antigenus condidit volumina de sua arte[27]. Hanc gloriam concessere Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere, praedicantes quoque non solum confitentes alia multa[28]. Apelles plura picturae contulit voluminibus etiam editis, quae doctrinam eius continent[29]. Euphranor volumina quoque composuit de symmetria et coloribus"[30]. —Mucho más tarde, en los postreros tiempos de la república, el escultor Praxiteles siguió todos estos ejemplos; escribió cinco libros acerca de las obras maestras del mundo: "quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe"[31].

Entre sus fuentes, Plinio cita a *Duris de Samos*: "Lyssippum Duris negat illius fuisse discipulum"[32]. Atlea, fundador de colecciones, tirano de Siracusa (un *condottiero* amante del arte), Duris había seguido las lecciones de Teofrasto y había escrito vidas de escultores y pintores que probablemente tenían tendencia a lo anecdótico[33].

24 PLINIO, *Historia naturalis* (liber) 34 (caput) 19 y 30 (cf. la edición de Littré)
25 PLINIO, 34,19,30.
26 ID., 34,19,33.
27 ID., 34,19,34.
28 ID., 35,36,7.
29 ID., 35,36,17.
30 ID., 35,40,4.
31 ID., 36,4,26.
32 ID., 34,19,12.
33 F. P. CHAMBERS, *Cycles of Taste* (Harvard 1928) p.35 y JEX BLAKE-E. SELLERS, *Elder Pliny's chapters on Art* (London 1896). Véase también KALKMANN, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius* (1898). Bibliografía completa en FURTWAENGLER, *Die Quellen des Plinius*; nueva edición *Kleine Schriften* (Münich 1913). I. J. VON SCHLOSSER cree poder concluir: "Die neuere philologische Kritik hat mit grossem Scharfsinn die wichtigsten Vorlagen des Plinius rekonstruieren können, so namentlich den Xenocrates und Pasiteles" (*Die Kunstliteratur* [Wien 1924] p.9-11).

Completamente distinto es el caso de *Xenócrates de Sicyón*, discípulo de Lisipo y contemporáneo de Alejandro Magno, Aristóteles y Teofrasto. Xenócrates era escultor. Donde Plinio le cita como fuente, copia consideraciones muy técnicas y estéticas respecto de la pintura. Como esto ocurre muchas veces y como las observaciones puramente artísticas, a las que Plinio concede la mayor importancia, están repetidamente presentes, se puede atribuir a Xenócrates, como fuente de Plinio, un tratado científico técnico acerca de las artes plásticas. Esto parece aún más justificado si se considera que los detalles de carácter técnico-artístico citados por Plinio no sobrepasan un determinado período de tiempo.

En idéntico sentido y como seguidor de Xenócrates, Plinio menciona a *Antígono de Carystos*, citado también por Diógenes Laercio [34]. Hablando del centro artístico que era Pérgamo entre los atálidas, A. Grenier escribe sobre Antígono: "Artiste en même temps qu'écrivain, il avait rédigé à Pergame le canon des maîtres grecs, qui jusqu'au temps de Pline n'a pas cessé de faire autorité à Rome" [35].

Desgraciadamente, Plinio no traza una línea divisoria entre Antígono, Xenócrates y Duris. Sólo de pasada se refiere expresamente a un nombre determinado. Sería imposible citar todas las obras griegas acerca del arte plástico, son demasiado numerosas, y necesariamente hay que limitarse: "Statuaria ad infinitum effloruit, multorum voluminum opere... Omnia (legere) quis possit?" [36] Plinio procederá lo más sucintamente posible y revisará rápidamente la literatura histórica y el catálogo de los artistas: "Insignes statuarios *raptim transcurram* reliqua multitudine passim dispersa... [37] Nunc celebres in ea arte (picturae) *quam maxima brevitate* percurram..." [38] Un tratamiento amplio y pormenorizado no corresponde al plan de su obra: "Neque enim instituti operis est talis exsecutio" [39].

Por el momento, atribuyamos, pues, a Xenócrates lo que quizá también provenga de Duris y Antígono y aun de otros.

Es más que probable que el tratado de Xenócrates esté concebido según modelo aristotélico, esto es, no como una consideración abstracta del canon matemático de la belleza, sino como un estudio comparativo, histórico y tipificador de las verdaderas obras de arte. Lo que hizo Aristoxeno con la música, lo que reali-

34 DIÓG. LAERCIO, *Vida de Polemón* (l.4 "La Academia"). En el mismo capítulo cita a Diógenes Melancios, autor de un tratado sobre la pintura.

35 A. GRENIER, *Le génie romain* (París 1938) p.287.

36 PLINIO, 34,16.

37 ID., 34,19-19.

38 ID., 35,34.

39 ID., 35,34.

zaron con las bellas letras los gramáticos de Alejandría y Pérgamo, lo llevaron a cabo Duris, Xenócrates y Antígono con las artes plásticas: una obra que contuviese los principios de la crítica del arte a base de análisis positivos de las obras de arte.

El núcleo de esta obra, ciertamente, era histórico-caracterizador por el método comparativo que la anima. Así como Aristóteles se ocupó de la poesía, Xenócrates habló probablemente acerca del origen de las artes plásticas. Los términos griegos que Plinio cita en relación con el origen de la pintura demuestran que las teorías acerca del origen son griegas. Unos creen que la pintura ha sido descubierta por los griegos, otros que por los egipcios; por tanto, no hay seguridad, dice Plinio a este respecto: "de picturae initiis incerta" [40].

No obstante, propone el siguiente desarrollo: la pintura comenzó con el contorno, que nació, a su vez, de la delineación de la sombra de un perfil humano: "umbra hominis circum ducta". Este contorno se llenaba en principio con un solo color, preferentemente encarnado (¿sobre fondo negro?). Más tarde, cuando la pintura se desarrolló y utilizó diferentes colores, pudo hablarse de *monochromaton*, en oposición a la *polychromia*.

El dibujo se hizo más complejo por la colocación de líneas dentro del contorno: "spargentes lineas intus" (¿para los músculos y los ropajes?). El colorido fue enriquecido con la multiplicación de colores, que se obtenían del polvo de vasijas trituradas: "colorare testa trita". Más tarde aún, la pintura llegó a tener características muy diferentes; descubrió la oposición de luz y sombra, por la cual los matices oscuros (en profundidad) se destacaban frente a los claros y la diferencia entre el *splendor* y el *lumen*: "splendor alius quam lumen". Se persiguió la armonía de colores suaves y severos, el tratamiento del fondo oscuro, el refinamiento de las transiciones y la disolución de un color en otro (por ejemplo, para fijar el contorno de un cuerpo contra el fondo: "quod inter haec (id est lumen et splendorem) et umbram esset, appellaverunt *tonon*, commissuras vero colorum et transitus (*harmogen*)" [41].

Respecto de las artes plásticas propiamente dichas, el último Praxiteles pretende que todas hayan nacido del modelado. Seguramente copia aquí la idea de sus antecesores: "quam *plasticen* graeci vocant... prior quam statuaria fuit" [42]. El arte de modelar surgió del amasado de figuras de arcilla, de las que definieron el contorno por la delineación de una sombra [43]. Más tarde, Lisístrato empleó escayola para obtener moldes de formas natu-

[40] Id., 35,5.
[41] Id., 35,11.
[42] Id., 34,16.
[43] Id., 35,43.

rales [44]. El fue quien introdujo la costumbre de modelar un boceto de arcilla para cada estatua de metal o mármol: "ut nulla signa statuaeve sine argilla fierent". Así, según Varrón, que se remite a Praxiteles, hay que estimar al arte de modelar como padre y origen de las estatuas de bronce (estatuaria), de la escultura propiamente dicha (scalptura) y del arte de los metales forjados y cincelados (coelatura) [45].

Los retóricos, siguiendo a Aristóteles, desarrollaron la doctrina de los estilos. Aristoxeno llama la atención hacia la antigua y la nueva escuela en la música. Probablemente también Xenócrates y Antígono concedieron atención especial a las ideas más importantes en la pintura. En relación con Eupompo, maestro de Pánfilo, que, a su vez, lo fue de Apeles, Plinio dice que introdujo un nuevo estilo o modo. En su tiempo había dos importantes escuelas o concepciones, la griega y la asiática: "ante eum duo fuere *genera*". Después de él se distinguieron en el estilo griego tres maneras de pintar subordinadas: la jónica, la ática y (por la ciudad natal de Eupompo) la sicyónica: "propter hunc... diviso Helladico genere tria facta sunt: ionicum, sicyonicum, atticum". Por desgracia, nada sabemos con seguridad de las características de estos estilos [46].

Seguramente los griegos se han servido del doble criterio de la fidelidad en la imitación y de la belleza en la idealización. Pero hay un tercer criterio: la razón en las obras alegóricamente sugestivas.

En cuanto al realismo, los ejemplos que Plinio toma de Duris, Xenócrates y Antígono son bastante numerosos. Tales son la ternera de bronce de Mirón, que atrae a los toros, o el caballo pintado por Apeles, que hace que los potros relinchen [47]. Tales las uvas de Zeuxis y la tela pintada por Parrasio, que se confunde con una auténtica [48]. Tal, sobre todo, la técnica del vaciado, introducida por Lisístrato, hermano de Lisipo: "Antes de él se buscaba la máxima belleza posible aun cuando ésta resultase impersonal; con él, se trata de lograr el parecido": "hic et similitudinem reddere instituit: ante eum quam pulcherrimas statuas facere studebant" [49]. Hay realistas que, según Aristóteles, manifiestan una preferencia por lo feo; en efecto, el naturalismo cae en el "arte de género", que de manera anacrónica podría calificarse de *brouweriano*.

Muy pronto, además, construyen los griegos un arte alegórico, para cuya denominación emplea Plinio la palabra *argumentum*:

44 Id., 35,44.
45 Id., 35,45,3.
46 Id., 35,36,12.
47 Id., 34,19 y 35,36,32.
48 Id., 35,36,7.
49 Id., 35,44

"Parrasio hizo de manera exquisita y racional una imagen alegórica del pueblo de Atenas": "Pinxit... *Demon Atheniensium* argumento quoque ingenioso" [50]. El problema es cómo se pueden sugerir realidades invisibles, tales como, por ejemplo, las características y propiedades del *demos*. Para esto hace falta inteligencia en el pintor y entendimiento en el espectador. Nealkes representa una batalla naval; en el agua pinta un cocodrilo; en la ribera, un burro bebiendo; de este modo explica "ingeniosamente" que la batalla naval tuvo lugar en el delta del Nilo. Lo que su arte meramente representativo no logra reproducir, trató de explicarlo por un *argumento*: "Argumento declaravit quod arte non poterat" [51].

Plinio y sus fuentes griegas otorgan la mayor importancia al *ingenium* de la inteligencia, que oponen a la *diligentia* de las manos. Parrasio es elogiado por lo ingenioso de su estatua, Nealkes es celebrado como "ingeniosus et solers in arte". El ingenio (que no excluye el talento innato) se relaciona aquí con la facultad de *inventio*. Implica esto la capacidad de impresionar al espectador no sólo en su visión, sino también en su espíritu, e inducirle a la meditación mientras se halagan sus sentidos. Timantes es el prototipo del artista dotado de ingenio: "Timanthi vel plurimum adfuit ingenii" [52]. Representado el sacrificio de Ifigenia, no dibuja más que figuras profundamente conmovidas; de una de ellas tan sólo no se distingue la cara velada: es el padre; pues ¿quién podría representar sus sentimientos de manera digna?: "patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere". En el arte de Timantes se entiende siempre más de lo que se ve: "in unius huius operibus intelligitur plus semper quem pingitur". Su arte técnica, su oficio de pintor (ars), pertenece a lo más elevado, pero todavía es superado por el ingenio (racional); "quum *ars* summa sit, *ingenium* tamen ultra artem est" [53].

No hay que perder de vista esta concepción típicamente griega del arte en favor del realismo y del idealismo. El arte debe su origen a la imitación de los contornos: Lisístrato es alabado por sus vaciados; a Paneno se le atribuyen verdaderos retratos de caudillos (ikonikos duces) [54].

Sin embargo, Aristóteles habla de un arte idealizante, y cuenta de Polignoto que hizo a los hombres más bellos de lo que eran. Fidias es el creador de una Afrodita singularmente bella: "Venerem eximiae pulchritudinis" [55]. Las proporciones de su

50 ID., 35,36.8.
51 ID., 35,40,17.
52 CICERÓN, *De oratore* 22,74.
53 PLINIUS, 35,36.12.
54 ID., 35,34.
55 ID., 34,19

Palas, en la Acrópolis, y la belleza del Zeus de Olimpia son legendarias. Además fundió en bronce una Minerva tan bella, que se le otorgó el sobrenombre de "la" Belleza: "tan eximiae pulchritudinis ut Formae cognomen acceperit" [56]. La belleza de la Afrodita cnidiana de Praxiteles es perfecta en cada parte del cuerpo: "Nec minor ex quacumque parte admiratio est". En Luciano esta admiración se expresará en un entusiasmo desenfrenado, sensual [57]. También la Venus de Scopas es deliciosa; haría famosa a cualquier otra ciudad que no fuese Cnido: "quemcumque alium locum nobilitatura" [58].

De Apeles se elogian, asimismo, dos retratos de Venus; para uno de ellos posó una amiga de Alejandro Magno: de pura admiración por la armonía, el pintor la escogió como modelo para un desnudo: "ob admirationem formae" [59]. A veces basta la perfección de un miembro del cuerpo para hacer una obra famosa; éste es el caso de la amazona de Strongilio: "Amazonem quam ab excellentia crurum *Eucnemon appellavit*" [60]. Y no sólo para los dioses; también para los hombres vale el idealismo. Ya entre los griegos hay Van Dycks: "Cresilas presenta a los nobles, más nobles aún de lo que son": "Mirum in hac arte, quod nobiles viros nobiliores fecit". Hizo, entre otros, un Pericles tan divino, que merecía el apodo de "Olímpico": "Fecit et Olympium Periclem dignum cognomine" [61].

En relación con la idealización, la explicación más antigua es socrático-inductiva. La famosa fábula de Zeuxis no se menciona solamente en Plinio; también lo hacen Cicerón y Quintiliano. Asimismo, en el Renacimiento la relatan varios escritores. Cuando Acragas tuvo que hacer un cuadro para la ciudad con la representación de la diosa, escogió entre la población a las cinco jóvenes más bellas y, tomando de cada una lo que tenían de más bello, compuso una estatua ideal que en su conjunto superaba a toda realidad: "Tantus diligentia ut Agrigentinis facturus tabulam... inspexerit virgines eorum nudas et quinque eligeret, ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet" [62].

2. Plinio trata de la escultura en dos libros diferentes: el XXXIV, para las estatuas de bronce, y el XXXVI, para las de mármol. En la segunda serie es mucho más escueto y superficial y menos técnico que en la primera. ¿Empleaba quizá otra fuente o temía caer en repeticiones?

56 ID., 34,19,4.
57 ID., 36,4,9-11. Para Luciano, véase más adelante.
58 ID., 36,4,13-14.
59 ID., 35,36,23.
60 ID., 34,19,32.
61 ID., 34,19,24.
62 ID., 35,36,4.

Los primeros rasgos que destacan en la escultura son la "audacia" y la *subtilitas*.

El aliento de los artistas se admira en numerosas obras: "audaciae innumera sunt exempla" [63]. Tales las colosales estatuas de Tarento y Alejandría, o las obras pequeñas, que merecen la misma admiración: "Proferemus argumenta parva et ingenii tantum... simul ut noscatur illam magnificentiam aequalem fuisse et in parvis" [64]. La gran Palas de la Acrópolis no es notable solamente por la belleza de lo grandioso; también los bajorrelieves y los grabados, sobre todo los del escudo, resultaron genialmente artísticos. En la Antigüedad se contemplaban con asombro aristotélico los atrevimientos de Murmécides y Calícrates; hormigas y abejas de las que casi no se veían las patitas [65]. ¿Y qué decir de la sutileza del arte de Teodoro?: "fama magnae subtilitatis". Una de sus estatuas tenía entre tres dedos una cuadriga que podía eclipsar a una mosca que había hecho allí también [66].

Muy especialmente se admiraba el virtuosismo en el mantenimiento del equilibrio. El *Coloso* de Lisipo, en Tarento, se puede mover con la mano, pero la más poderosa tempestad no es capaz de hacerle caer [67]. Un *ciervo* de Cánaco descansa de tal manera sobre sus cascos, que se puede meter un hilo debajo de ellos y hacer descansar a todo el animal indistintamente sobre sus patas de delante o de atrás [68].

Normalmente, los críticos de arte no dan detalles de la elaboración técnica; tan natural les parece el perfecto dominio del oficio. Sin embargo, en una estatua de bronce se indica lo "fluido" del modelado. Eutíquides presentaba un *Río Eurotas* "in quo artem amne liquidiorem plurimi dixere" [69].

Dos artistas son mencionados con su apodo griego, ambos por su exagerada preocupación técnico-artística. El primero se llama Apolodoro el Loco [70]; tan severo era consigo mismo, que despedazó sus estatuas ya terminadas porque *su amor apasionado y hasta loco por el arte* no podía encontrar satisfacción en ellas: "dum satiari cupiditate artis non quit". El otro, Calímaco, fue llamado Catatexitechnos, porque, siempre descontento de su trabajo, retocaba de nuevo continuamente: "semper calumniator sui nec finem habentis diligentiae". De él también se citan las *Mujeres lacedemónicas*, cuya "acabada" terminación era tan perfecta, que carecían de toda gracia emotiva y dejaban completa-

63 ID., 34,18.
64 ID., 36.5,7-8.
65 ID., 36,4,29.
66 ID., 34,33.
67 ID., 34,18.
68 ID., 34,24.
69 ID., 34,27.
70 ID., 34,36.

mente frío: "emendatum opus sed in quo *gratiam* omnem *diligentia* abstulerit". Lo que demuestra que en todo, incluso en el cuidado, hay que guardar medida: "memorabili exemplo adhibendi curae modum" [71]. —La observación conserva una significación permanente para la estética.

El desarrollo de la escultura, y más concretamente del arte del bronce en su máximo florecimiento, es visto por Xenócrates en tres épocas. No sólo Plinio, sino también Cicerón y Quintiliano, siguen esta clasificación histórica.

Primero viene Policleto. El diseñó el canon del cuerpo humano y lo realizó en el *Doríforo*. De este modo no hizo una obra de arte más entre otras, sino la que representaba la misma ley del arte: "solus artem ipsam fecisse artis opere iudicatur" [72]. Es el primero que libera a las estatuas de la rigidez arcaica y las hace apoyarse en una pierna: "ut uno cruro insisterent". Plinio añade a esto que Varrón (también a base de fuentes griegas) reprocha a Policleto la concepción de todas sus estatuas según un solo modelo y el hacerlas cuadradas: "Quadrata signa esse". Tal vez reina aquí entre los romanos una confusión provocada por la ironía griega; el hombre cuadrado es el hombre perfecto, y, por lo tanto, el canon...; pero también es una figura rechoncha y un poco tosca [73].

En la segunda época florecen Mirón y Pitágoras. Mirón, fiel a la naturaleza, multiplica los tipos, las actitudes y los ritmos, y al mismo tiempo lleva la simetría, o armonía de las proporciones, a una perfección más rica: "primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte et in symmetria diligentior" [74]. Pero se preocupa solamente por la belleza plástica del cuerpo, no por la expresión del sentimiento. Por otra parte, solamente logra éxito en los grandes volúmenes, no en los ligeros y suaves, pertenece aún a la *rudis antiquitas*. Pitágoras es el primero en hacer "vivir" la cabellera, en animar los volúmenes con músculos, tendones y venas para interpretar el sentimiento de manera vivaz: "Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius". Presentó un lesionado que cojeaba de manera tan expresiva, que los mismos espectadores sentían el dolor con él: "cuius hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur" [75].

En el tercer período, el estilo alcanza su perfección con Lisipo. Xenócrates menciona muchos detalles acerca de su maestro y la escuela que fundó mucho más que sobre Praxiteles y Scopas.

71 ID., 34,41.
72 ID., 34,19,6-7.
73 ID. Véase el capítulo sobre Vitrubio.
74 ID., 34,19,8-9.
75 ID., 34,19,10

—Eupompo preguntó una vez a Lisipo quién era su maestro. "Nadie, contestó, a no ser la naturaleza": "Naturam ipsam imitandam esse, non artificem" [76]. El principio habrá de ser adoptado de nuevo en el Renacimiento por Alberti y Vinci y perdido de vista en la época barroca por los manieristas; Lisipo añadía a las conquistas de sus antecesores la semejanza con el modelo: "summa similitudine expressit". En esto estuvo, pues, de acuerdo con su hermano Lisístrato. Cuidaba su obra hasta los más mínimos detalles y perseguía la sutileza en todos los pormenores: "propriae huius videntur argutiae, custoditae in minimis quoque rebus". Mejoraba las ondulaciones y conservaba la ligereza vivaz del cabello esculpido: "Estatuariae plurimum contulisse... capillum exprimendo". Inventó un tipo de belleza más esbelto por la disminución de las medidas de la cabeza en el conjunto de la figura: "capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur". Más que cualquier otro, se adiestró en la simetría por la introducción de nuevos y hasta entonces desconocidos *logoi,* es decir, módulos o cánones de proporción: "non habet latinum nomen symmetria quam diligentissime custodivit, nova intactaque *ratione* quadratas veterum statuas permutando". Gracias a la semejanza natural y las nuevas proporciones, él representó la realidad no tal como *es* y es *pensada* en su ley permanente, sino tal como aparece *a la observación* bajo las más variadas formas: "ab antiquis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse".

De los discípulos de Lisipo, uno, Tisícrates, imita de tal manera el arte del maestro, que difícilmente se distinguen las obras de uno de las del otro. El otro, Eutícrates, prefiere a lo agradable el género severo (en la actitud, la expresión y el modelado) y persigue más la reciedumbre de la masa que la elegancia en el efecto: "constantiam plus quam elegantiam, *austero maluit* genera quam *iucundo placere*" [77].

Así como Fidias, también Praxiteles ha trabajado en bronce; pero ambos son antes escultores que fundidores de bronce. En Fidias elogia Xenócrates la singular belleza de la Minerva de bronce [78]; en Praxiteles, la fuerza expresiva de una *madre lamentándose* y de una *cortesana jubilosa* [79] opuestas por completo entre sí.

Se menciona a otros artistas, pero caracterizándolos apenas de paso. Xenócrates (que es un escultor) señala, una vez más, el arte refinado con que en una materia harto tosca de por sí se

[76] Id., 34,19,12-16.
[77] Id., 34,19,17.
[78] Id., 34,19,4.
[79] Id., 34,19,20-22.

evoca la impresión de lo suave; en Leocares son las garras de un águila prendidas de tal manera en la ropa de Ganimedes, que parecen respetar su carne: "parcentem unguibus etiam per vestem" [80]; en Cefisodoto son los luchadores, cuyos dedos no parecen tocar mármol, sino carne: "digitis corpori verius quam marmori impressis" [81]. Entre los casos curiosos cita una Diana cuya expresión facial parece moverse entre lo melancólico y lo jubiloso: "Cuius vultum intrantes tristem, exeuntes hilaratum putant" [82].

En la escultura podemos comparar el testimonio de la Antigüedad con sus muchas obras; en la pintura no es éste el caso. Si la crítica del arte escultórico se encuentra justa, ¿no podemos esperar la misma exactitud en el análisis del arte pictórico?

3. Los estilos de la pintura están caracterizados con mayor agudeza que los escultóricos. El paralelismo entre ambas artes no sólo es cronológico, sino que se extiende a su contenido y a sus características formales.

La época de florecimiento de la pintura comienza en la olimpíada 90; la historia anterior a esta época es extraordinariamente instructiva. Según Plinio y sus fuentes griegas, los primeros pintores habrían dibujado solamente figuras esquemáticas, ya que los dos sexos sólo podían ser distinguidos por la ropa y no por la anatomía. El paisaje estaba completamente olvidado.

Eumeo puso ya de relieve las características físicas del hombre y la mujer y se dedicó a la imitación de otras formas que no fuesen las humanas. (Colocaba, pues, al hombre en su cuadro natural, en medio de los animales y las plantas, en el paisaje o en el escenario de la ciudad.)

Hasta entonces se dibujaban solamente siluetas (como en el arte egipcio o cretense). Cimón inventó la *catagrapha*, es decir, la presentación diagonal de las personas; hizo que sus figuras mirasen a derecha e izquierda, y distinguía gracias a las líneas (¿y quizá también gracias a los colores?), como en los vasos, los músculos en la carne y los pliegues en los vestidos: "obliquas figuras et varie... vultus respicientes, suspicientes, et despicientes. Articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in veste et rugas et sinus invenit" [83].

Con Paneno hace su aparición la primera composición histórica: *La batalla de Marathón*. El fresco (¿?) es ya una armonía perfecta de colores (lo estático es sustituido allí por el movimiento); en lugar de figuras esquemáticas, se reconoce a los caudillos, tan viva es la semejanza de sus retratos: "adeo iam colo-

80 Id., 34.19.29.
81 Id., 36,7,12.
82 Id., 36,4,3.
83 Id., 35,34-35. Para Cimón, 35,34,4.

rum usus increbuerat adeoque ars perfecta erat, ut in eo *Proelio* iconicos duces pinxisse tradatur" [84].

Polignoto de Thasos corona toda esta época: "clarus... ante nonagesimam olympiadem" [85]. El asimila la técnica de sus precursores, introduce en el colorido el brillo y lo resplandeciente, descubre y multiplica así los variados matices de color: "mulieres *lucida* veste pinxit et capita earum mitris *versicoloribus* operuit". Comenzó a inspirar vida y sentimiento en las facciones, hasta entonces rígidas: "vultum ab antiquo rigore variare". Para esto perfeccionaba las líneas de la boca y hacía visibles los dientes (en la sonrisa, el dolor o la ira): "Instituit os adaperire et dentes ostendere". Además, se dirige intencionadamente a la inteligencia; por ejemplo, pintó un jinete respecto del cual los contempladores se preguntaban si montaba o echaba pie a tierra [86].

La época de esplendor comienza, pues, con la olimpiada 90, inaugurada por Polignoto. Casi todos los pintores de las décadas anteriores han obtenido fama; ahora surgen las grandes estrellas: "omnes iam illustres... festinans ad lumina artis" En el primer período viven los maestros de la generación siguiente. Entre ellos citamos a Apolodoro, que fue el primero en matizar todo el aspecto de sus figuras según el sentimiento: "hic primus species exprimere instituit". O bien Apolodoro llevó la técnica de Polignoto hacia la perfección, o bien Plinio utiliza dos fuentes, de las cuales una se expresa a favor de Polignoto y la otra a favor de Apolodoro. Sea lo que fuere, con la de Apolodoro comienza la fama y la gloria de los pintores y sus obras: "primus gloriam penicillo iure contulit". Antes se realizaban cuadros puramente decorativos; desde ahora se pintarán cuadros de los cuales no apartará sus miradas el espectador, porque tienen valor en sí: "ante eum tabula nullius ostenditur quae teneat oculos" [87].

La segunda generación de grandes maestros comprende a Zeuxis, Parrasio, Timanthes, Euxémidas, maestro de Arístides, y Eupompo, que interrogó a Lisipo acerca de sus maestros y que formó a Pánfilo.

Zeuxis eleva la pintura a su máximo esplendor. La anécdota cuenta de él que es extraordinariamente rico, fastuoso, soberbio..., como un sofista [88]. Al mismo tiempo observa la belleza formal y la fuerza de expresión, pinta un atleta "que más fácilmente será envidiado que imitado" y una Penélope "cuyo carácter íntimo se

84 Id., 35c,34.
85 Id., 35c,35.
86 Id. Esto impresionará al Renacimiento.
87 Id., 35,36,3.
88 Véase *Platón*, supra p.84.

puede adivinar": "in qua pinxisse mores (ethos) videtur" [89]. Su Júpiter es grandioso; su Alcmene expresa la angustia. Su idealización brilla esplendorosamente en la historia de las muchachas de Acragas; el carácter naturalista de su arte, en la leyenda de las uvas. En cuanto a su canon de belleza, se le reprocha lo mismo que a Policleto; es en exceso pesado, con figuras que tienden a lo cuadrado, cabezas demasiado grandes y miembros harto recios: "reprehenditur... grandior in capitibus articulisque" [90].

Parrasio es en la pintura el paralelo de Lisipo en la escultura; realiza la armonía en las proporciones, las matizaciones más finas en los rasgos de la cara, la delicadeza de las cabelleras, la gracia de los labios: "primus symmetriam picturae dedit, primus argutias vultus, elegantiam capilli, venustatem oris" [91]. Pinta un corredor al que se creería ver sudar, a un guerrero ante el cual se tiene la ilusión de que jadea buscando aliento: "ut sudare videatur... ut anhelare teneatur" [92].

Lo más importante es un rasgo de interés técnico que los peritos subrayan: *confessione artificum*. Se trata del problema de la delineación o perfilado. Parrasio no es amigo de introducir variaciones en el relieve de los contornos; "minor videtur, sibi comparatus, in mediis corporibus exprimendis". Pero separa los contornos del fondo, contra el cual les hace resaltar, con la consecuencia de que despierta la impresión del espacio detrás de los cuerpos situados en el primer plano. Para ello redondea el contorno hacia el fondo y termina la pincelada de tal modo, que deja "ver" o adivinar lo que "esconde" tras las figuras del primer plano; cosa grandiosa es la reproducción del volumen de los cuerpos: "corpora pingere et media rerum est magni operis, sed in quo multi gloriam tulerunt". Pero más grande y singular es el talento de Parrasio, que *Antígono* y *Xenócrates* ponderan con admiración: "hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates" [93].

Parrasio fue un artista fecundo: "fecundus artifex". En su representación alegórica del *demos* de Atenas logró sugerir todas sus características varias y cambiantes: "varium: iracundum, iniustum, inconstantem eumque exorabilem, clementem, misericordem, excelsum—gloriosum, humilem; ferocem, fugacemque—et omnia pariter ostendere". Parrasio dejó un cuaderno de bocetos en el que se inspiraron muchos pintores y para su solaz

89 Id., 35,36,3.
90 Id., 35,36,4.
91 Id., 35,36,7-11. Para el texto n.7.
92 Id., 35,36,9.
93 Id., 35,36,7.

pintó gran número de tablillas obscenas: "eo genere petulantis ioci se reficiens" [94]. Como hombre, era extremadamente arrogante y despreciativo: "nemo insolentius et arrogantius" [95]. Vivía con un exagerado boato y se llamó a sí mismo el lujoso (abrodiaetus), y también "príncipe de la pintura". Se situó en el mismo plano que los poetas, dijo estar inspirado por las musas y ser descendiente de Apolo: "Apollinis radice se ortum". Para su idealización dio otra explicación que Zeuxis: dioses y semidioses apareciéronsele en sueños para revelarle su belleza: "Herculem a se pictum, qualem saepe in quiete vidisset" [96].

De Timanthes ya dijimos que destacó por su ingenio y que apeló a la inteligencia para hacer comprender su obra en toda su fuerza sugestiva. Al igual que Eupompo, era un técnico expertísimo que dominaba su oficio a la perfección y destacó en el género heroico: "arte summa... pinxit et *Heroa,* absolutissimi operis" [97].

La figura central de la tercera generación es Apeles. Su maestro fue Pánfilo, que, a su vez, se había educado con Eupompo. Como más tarde harían Alberti y Vinci, Pánfilo desarrolló la tesis de la pintura como ciencia. Para él, el pintor debe ser un hombre erudito: "omnibus litteris eruditus". Sin la aritmética, que enseña las proporciones, y la goemetría (¿fundamento para la perspectiva?) juzga imposible practicar el auténtico arte de manera perfecta; "arithmetica et geometria, sine quibus negabat arte perfici posse" [98]. Pánfilo deducía de esta tesis que es posible aprender los principios de un arte de dibujar analizando matemáticamente, y, por consiguiente, que tal arte debe ser incluido en el programa de la enseñanza: "ut pueri ante omnia graphicen docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium". Esta tesis la hemos encontrado ya en Aristóteles [99].

No ha de sorprender que también Apeles uniese la destreza manual con el conocimiento teórico; así se comprende que no sólo pintase obras maestras, sino que también escribiese tratados acerca de su arte [100]. Contrario a Zeuxis y Parrasio, él era modesto: "non minoris simplicitatis quam artis" [101]. Reconocía la maestría de Asclepiodoro en el cálculo de las distancias, según las cuales deben estar alejadas entre sí las diferentes figuras del plano del fondo: "de *mensuris,* hoc est quanto quid a quoque distare deberet" [102]. Para sí mismo exigía la gracia y la elegancia,

94 Id., 35,36,11.
95 Id., 35,36,11.
96 Id., 35,36,11.
97 Id., 35,36,12.
98 Id., 35,36,14.
99 Supra p.116.
100 Supra p.163.
101 Plinio, 35,36,17-34. Para el texto n.17-18.
102 Ib., 18.

sobre todo en el arte de las líneas, como veremos, pero también en el colorido. Una vez más, Plinio se rinde ante el encanto de la terminología griega, descubriendo así la influencia de sus fuentes: "praecipua eius in arte *venustas* fuit; deesse maximis pictoribus illam suam *venerem*, quam graeci *charita* vocant" [103].

Cada día se ejercitaba en trazar las líneas más graciosas y finas que le fuera posible: "perpetua consuetudo nunquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem" [104]. En la exacta levedad de su pincelada—"lineam ex colore summae subtilitatis"—, Protógenes reconoció inmediatamente la mano de Apeles [105]. Un panel en el que apenas hay trazadas unas pocas líneas, como jugando, aún ahora impresiona por su maestría, dice Plinio, y es admirado por los expertos: "Tabulam... *artificum* praecipue miraculo... spectatam *nobis* autem spatiose nihil continentem, quam lineas visum effugientes" [106]. ¿Acaso no se piensa al leer esto en esas líneas puramente formales que no representan nada, y, sin embargo, trenzan un rítmico juego, como las de un Picasso, entre otros?

Para el colorido, Apeles inventó un barniz oscuro, pero transparente, que protegía los colores contra el polvo, al tiempo que hacía la armonía de los tonos más brillante y menos dura para el ojo; tan bien medida era la composición: "ut repercussu claritates colorum excitaret... sed et cum ratione magna ne colorum claritas oculorum aciem offenderet". Así atemperaba de manera graciosa, probablemente con el mismo sentido para la matización que un Leonardo de Vinci, los colores demasiado vivos con otros más suaves en las gradaciones del claroscuro: "nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret" [107].

Xenócrates elogia en Apeles al retratista sin par que sabía captar el parecido de tal modo, que un adivino, viendo solamente el cuadro, podía deducir el pasado y el porvenir del modelo [108]. Sin embargo, idealizaba siempre a sus personajes y escogía el ángulo desde el cual ofrecían un aspecto más favorable [109]. Era un apasionado de la belleza, trataba el desnudo femenino "ob admirationem formae", y el masculino de manera tal, que superaba a la misma naturaleza en su aspiración hacia lo bello: "heroa nudum pinxit eaque pictura naturam ipsam provocavit" [110].

Pero hay más: Apeles se atrevió a pintar cosas que no se podían representar pictóricamente, tales como la fulguración de la luz y el relámpago: "pinxit et quae pingi non possunt, toni-

103 Ib., 17.
104 Ib., 22.
105 Ib., 19.
106 Ib., 19.
107 Ib., 34.
108 Ib., 26.
109 Ib., 27.
110 Ib., 31

trua, fulgura, fulgetraque" [111]. Dominaba el relieve de modo tan perfecto, que, en un Alejandro representado como Zeus, la mano con el haz de rayos parecía salir del plano del panel: "digiti videntur et fulmen extra tabulam esse" [112]. También Rembrandt logrará pintar figuras como *Los síndicos de los pañeros,* cuyas manos sugieren igualmente la ilusión de moverse fuera del plano, hacia el espectador.

Queda aún otro rasgo que ha llamado la atención de los críticos de arte griegos. Mientras que Protógenes demostró enorme aplicación y esfuerzo, preocupándose por el acabado y sin poder decidirse nunca a considerar una obra como terminada, Apeles no vacilaba en guardar medida en la terminación: "Se (Apellem) praestare quod manum ille (Protógenes) de tabula non sciret tollere". Por el carácter directo, vivo, espontáneo de la pincelada, se admiraba en la Antigüedad la inacabada *Venus* de Apeles, que fue interrumpida por la muerte, y que ninguno se atrevió a terminar [113]. Esta admiración se extendía hacia otros cuadros, como el *Iris,* de Arístides; las *Tindáridas,* de Nicómaco; la *Medea,* de Timómaco. En un boceto (piénsese, entre otros, en los diseños de Rubens) afirmaban ya los antiguos que se admira, aún más que en un cuadro terminado, el vivo pensamiento en pleno desarrollo, lo dinámico de la intención, mientras que con la imaginación se complementan los rasgos que faltan, y se siente melancolía al considerar que la muerte ha venido a paralizar la mano: "In maiori admiratione (opera) quam perfecta, quippe in eis lineamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur atque in lenocinio commendationis dolor est; manus, cum id agerent, exstinctae desiderantur" [114]. Probablemente, y en relación con el carácter inconcluso de los cuadros, que, a pesar de esto, satisfacen, se puede mencionar lo acertado de la pincelada, que supone una gran fluidez y espontaneidad. Frans Hals serviría aquí como ejemplo moderno. En la época de Apeles, Nicómaco disfrutó la fama de que nadie podía pintar más rápidamente que él: "nec fuit alius in ea arte velocior... celeritate et arte mira paucis diebus absolvisse (tabulam)". Su discípulo Filoxeno continuó la tradición; "celeritatem praeceptoris secutus" [115].

Otro seguidor de Pánfilo, y, por tanto, compañero de Apeles, se distinguía, asimismo, por la rapidez y acierto al pintar: "famam celeritatis arti daturus" [116]. Pausias no logró restaurar las pinturas murales de Polignoto de una manera equiparable a la belleza original. Pero destacó como pintor de flores y, sobre

111 Ib., 38.
112 Ib., 29.
113 Ib., 17-18 y 29.
114 PLINIO, 35,40,20.
115 ID., 35,36,44-45.
116 ID., 35,40, 1-2.

todo, en la perspectiva de los colores y el claroscuro. Instintivamente se piensa en Correggio cuando leemos una descripción de un cuadro de Antífilo; este pintor representó un muchacho soplando en el fuego. "Maravilloso es el resplandor que la llama arroja sobre los objetos situados en torno y sobre la cara del muchacho": "pulchre domo splendescente ipsiusque pueri ore" [117]. Probablemente se vio en esta obra una aplicación de la técnica corriente; sobre manchas oscuras, el pintor fue añadiendo progresiva y creciente claridad. Pausias introduce algo nuevo, que en nuestra opinión recuerda a Rembrandt. Pintó, por ejemplo, un buey visto desde delante hacia atrás, en una perspectiva por demás achatada y gruesa, y, no obstante, hízolo de tal manera, que se podían distinguir los diferentes puntos de profundidad de la masa: "abunde intelligitur amplitudo". A pesar de esto, toda la masa quedó oscura, lo que se logró por la aplicación de manchas oscuras, consiguiendo así la impresión de relieve: "totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipso (atramento) dedit" [118]. Arte magno es sugerir el bulto dentro de una misma tonalidad sombría y presentar el volumen en un dibujo que por el *raccourci* queda roto en varios planos: "Magna prorsus arte in aequo extantia ostendens et in confracto solida omnia" [119].

A la generación de Apeles y Pausias pertenecen también Arístides y Protógenes. Al primero se le admira por la singular expresión de la emoción; ante una de sus figuras suplicantes, uno cree oír los lamentos mismo: "Supplicantem pinxit paene cum voce" [120]. El otro no es muy fecundo, pero técnicamente es hábil y cuidadoso en la elaboración hasta los menores detalles. Se preocupa por la conservación de sus obras y escoge sus objetos con criterio independiente, no para halagar el gusto del público, sino para satisfacer su pasión por el arte y el impulso de su alma: "impetus animi et quaedam artis libido" [121].

La generación de los epígonos que siguen a éstos desarrolla los descubrimientos de los maestros. Filoxeno, discípulo de Nicómaco, llega a ser un maestro, no sólo en la rapidez de la ejecución, sino también en el "escorzo"; un Mantegna anticipado a su época: "breviores quasdam picturae compendiarias" [122]. Nicófanes imita la armonía y la elegancia de Apeles, aunque sin llegar a la grandeza y la importancia de Zeuxis y Apeles: "elegans et concinnus ita ut venustate ei pauci comparantur; cothurnus et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest" [123]. Al

117 ID., 35,40,13.
118 ID., 35,40,3.
119 Ib.
120 PLINIO, 35,36,36.
121 ID., 35,36,42.
122 ID., 35,36,45.
123 ID., 35,36,46.

público le gustan los colores halagadores; Nicófanes pinta con una paleta de tonalidades florecientes: "floridia coloribus". —Pero otros continúan el experimento de Pausias, y se forma una escuela que, indiferente por el gusto de la masa popular, persigue lo pictórico en la gama del gris oscuro, el pardo, el azul oscuro, etc.: "colores austeri".

A Arístides se le reprochó cierta dureza en los contrastes: "durior paulo in coloribus". De la escuela de Pausias procedían Aristolaüs y Nicófanes; Aristolaüs pertenece al grupo de pintores más severos: "e severissimis pictoribus fuit": Nicófanes da muestras de una técnica que solamente comprenden los expertos: "diligentia quam intelligebant soli artifices"; siente preferencia por el amarillo dorado y, por lo demás, suele ser duro (y oscuro) en su paleta: "durus in coloribus et sile multus" [124]. Athenión, versado científicamente en su arte, comparte la misma concepción artística y trata de agradar por armonías severas de la gama oscura: "austerior colore et in austeritate iucundior" [125]. Naturalmente, muchos artistas de esta dirección dan de mano los grandes temas mitológicos e históricos; de Athenión se elogia el *Mozo de cuadra con caballo...*

A la escuela de Arístides pertenece el famoso Eufranor. Activo y trabajador, destaca en varios géneros de la pintura y la escultura. Tanto hace estatuas colosales como cálices. De manera excelente expresa la dignidad heroica. Escribió obras, que pronto fueron conocidas, sobre la simetría y la técnica de los colores. Pero no es feliz en sus proporciones; las figuras son demasiado esbeltas, y sus cabezas y articulaciones, demasiado grandes: "Sed fuit in universitate corporum exilior, capitibus articulisque grandior" [126]. Su discípulo Antídoto exagera el rigor de su técnica, se muestra menos preocupado por la armonía, más severo y sobrio en su colorido oscuro: "ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus" [127]. Nicias es su más famoso discípulo: "maxime inclaruit discipulo Nicia". Es un maestro en la representación del cuerpo femenino (diligentissime mulieres pinxit) y, sobre todo en la alternativa de luz y sombra: "Lumen et umbras custodivit". La técnica de Apeles llega aquí a su plena madurez; las figuras de Nicias parecen salirse del cuadro: "ut eminerent e tabulis picturae maxime curavit" [128]. La pintura comenzó con figuras planas, esquemáticas, en las que poco a poco se iban indicando los músculos y los pliegues. Con Parrasio se

124 Id., 35.40 12; sobre los "colores floridi et austeri" cf. *Plinio*.
125 Id., 35.40.9.
126 Id., 35.40.4.
127 Id., 35.40.7.
128 Id., 35.40.7.

comenzó a dominar el relieve, primero del contorno mismo, luego en su contraposición con el fondo. Apeles y Nicias lograban crear la ilusión de miembros reales y de personajes que se movían en la misma esfera de realidad que el espectador.

Indudablemente, la crítica griega del arte alcanza en el período helenístico una sutileza que hubiera sido imposible sin una estética fundamental, bien que fuese implícita. Todavía escucharemos su eco en Cicerón, Plinio, Quintiliano, Luciano, Filostrato y Calístrato. Sobre todo a través de los latinos penetrará en la terminología medieval antes de ser nuevamente descubierta en la *Historia Naturalis* por el Renacimiento.

3. Seudo-Demetrio de Falerón

1. Durante mucho tiempo se ha considerado a cierto tratado *Sobre el estilo* como una de las obras más antiguas de la teoría literaria. Se atribuyó dicho tratado a Demetrio de Falerón, discípulo de Teofrasto; pero hoy ha sido fechado hacia el siglo I después de Jesucristo. En él se utiliza a Archedemo, que había seguido las lecciones de Zenón, y se cita a Teodoro de Gadara, un contemporáneo de César y Cicerón. No obstante, este tratado muestra un carácter preponderantemente peripatético, y recurre, sobre todo, a Aristóteles y Teofrasto. A pesar de este anacronismo, nos permitimos tratar en este punto al Seudo-Demetrio: según la problemática, el método y el contenido, se mueve ciertamente en línea aristotélica.

Como Aristoxeno y Xenócrates, el autor parte de la observación, es decir, del análisis de la obra de arte contemplada.

Cuando se estudia una obra en prosa, se comprueba que así como un determinado poema consta de hexámetros, la prosa está compuesta de oraciones, que constan o no de miembros o *kola*. Cada miembro es la expresión literal de un pensamiento (no de un concepto, sino de un juicio). Algunos miembros coinciden con un pensamiento completamente elaborado; otros, con una parte de un pensamiento, que forma en sí una unidad propia, diríamos una "configuración verbal". Así como el brazo es una parte completa del cuerpo y, no obstante, contiene partes componentes, tales como el antebrazo, la mano y los dedos, de los cuales, a su vez, posee cada uno su estructura propia, así una larga oración puede dividirse hasta las últimas partes componentes, a condición de que cada una de éstas forme todavía algo completo en sí (c.2).

La oración es un conjunto en el cual las partes componentes se apoyan entre sí de forma coherente; no una mera yuxtaposi-

ción de partes y trozos, sino un organismo completo (c.12). No sólo la oración, sino también el período, es como un cuerpo vivo.

Es, asimismo, como un edificio, cuyos muros sostienen las bóvedas y cuyas piedras no están puestas arbitrariamente en un montón (c.13). En gracia de esta unidad, aparece en los escritores primitivos como una de aquellas estatuas atildadas y pulidas de los artistas antiguos, cuyo arte exhalaba plenitud y sencillez; el estilo de los oradores posteriores se parece a las estatuas de Fidias y reúne exactitud de línea y elevación (c.14).

El estilo perfecto, que simboliza el entimema oratorio (no el silogismo científico) en la forma verbal (o período) redondeada y rítmica, evitará dos peligros: la pura sucesión de períodos y el mero enlazamiento de *kola*, u oraciones simples. Por tanto, el estilo reconciliará en sí la sencillez con la ondulación orgánica (c.15). Cuando se oye hablar a alguien exclusivamente según períodos, siente uno que le da vueltas la cabeza, como si estuviese ebrio.

Demetrio examina el uso y la estructura del período y sus *kola* en el estilo de la historia, del diálogo, del discurso. Siempre hace referencia a algo concreto; subraya la unidad de lo bello en las distintas artes; multiplica las referencias a ejemplos particulares bajo el nombre de celebridades históricas.

Su atención especial se dirige hacia la tipología de los estilos, que ya fue practicada por Teofrasto. Aquí emplea el mismo término que su maestro, y habla de "caracteres" fundamentales de estilos (II 36).

Distingue cuatro de ellos: 1) el estilo ligero, llano, poco adornado, ἰσχνός 2) el estilo solemne, magnífico, grandioso, μεγαλοπρεπής; 3) el estilo adornado, gracioso, brillante, γλαφορός; 4) el estilo vigoroso, vehemente, que causa temor, δεινός. Bien entendido, por supuesto, que las mismas obras pueden expresar distintos "caracteres"; Homero y Platón, por ejemplo, unen lo maravilloso y lo gracioso. Además, tanto el "adorno" como la "vehemencia" pueden ir juntos, sea con el estilo "simple", sea con el estilo "elevado" (c.36). Pero es imposible que el mismo estilo fuese al mismo tiempo ligero o "llano" y "mórbido" o delicioso; por tanto, hay que considerar estos caracteres como contraposiciones, donde el estilo poderoso resulta que guarda más relación con el lindo, y el gracioso con el simple.

Observando todos los elementos especiales del estilo, Demetrio desarrolla sucesivamente el carácter solemne (c.38-127), el gracioso (c.128-189), el sencillo (c.190-239) y el vigoroso (c.240-304). En cada caso indica el peligro especial que amenaza al

escritor; la exageración en lo solemne deja a los hombres "fríos", como afirmaba Teofrasto repitiendo a Aristóteles (c.114); la exageración en lo vigoroso les irrita a causa de ese algo desagradable que yace en la violencia (c.302). El estilo demasiado adornado parece artificioso y afectado (c.186); el estilo demasiado sencillo llega a ser estéril y abstracto, sin acción emotiva (c.236).

Limitémonos a un resumen de las partes dedicadas a la solemnidad y la gracia. Nada de esto es original.

2. La solemnidad del estilo (y a esto tenemos que añadir la recitación) se basa esencialmente en el período (c.45). Depende de los elementos cuantitativos, tales como el ritmo, la duración de las sílabas largas sobre todo al final de la frase, la duración de los *kola*, etc.

Existe la "composición", es decir, la manera como (en cada miembro) están unidas las palabras (bien entendido, en armonía con el pensamiento) (c.49). Desde el punto de vista musical, lo solemne en la composición evita las transiciones demasiado fluidas; no retrocede ante cierta aspereza y severidad en los enlaces; escoge, además, términos brillantes y acertados, que, con miras al efecto e impresión final, son colocados en un *crescendo* (c.48). El enlace entre las frases y las partes de la oración está (al menos en el griego) determinado por conjunciones especiales, que subrayan una oposición (μέν... δέ) o acentúan o aclaran una expresión donde el sentimiento se desborda (c.56). Las figuras de dicción alcanzan también su turno; la repetición siempre normal de cierta construcción es "inexpresiva" y no suscita ni sorpresa ni admiración, lo que va en contra del carácter poético y artístico (c.60). Por otra parte, la multiplicación expresa y constante de las mismas figuras demuestra una falta de gusto y equilibrio (c.67).

En la adaptación de las palabras puede surgir el hiato; naturalmente, éste no es por necesidad antiarmonioso ni antipoético, como resulta de los versos homéricos.

La "magnificencia" del discurso no sólo depende de la forma, sino también del contenido, es decir, del sujeto. El pintor Nicias, nos dice Demetrio, manifestaba que la elección de lo impresionante en un tema cualquiera era el elemento principal de la pintura; que un pintor no debe dedicar su tiempo (sobre todo en los magnos cuadros históricos) a pájaros y flores, sino a la reproducción de los poderosos movimientos conjuntos de la caballería y las naves; que la "invención" de una fábula por el poeta halla su equivalente absoluto en la elección por el pintor de un asunto visual y adecuado (c.76). En este pasaje se evidencia cuán prudente hay que ser con los estetas griegos; el mismo Ni-

cias, según las fuentes de Plinio, desde el punto de vista formal, es llamado uno de los maestros del relieve a base del claroscuro [129].

Si se considera al *lexis* o expresión literaria como un conjunto, entonces el estilo brillante ha de sobrepujar al estilo familiar y al vulgar. Esto supone cierto uso de la metáfora y hasta de la comparación, que hace resaltar el pensamiento con más claridad y agudeza que la expresión directa (c.82). Por otra parte, el estilo solemne se sirve de palabras compuestas que poseen dignidad por la composición y la concentración del pensamiento en pocos sonidos; las palabras nuevas también producen una impresión de brillantez; pero no deben parecer oscuros o extraños (c.96). Las palabras son utilizadas en el sentido propio o en el traslaticio. El sentido alegórico de la palabra es por naturaleza elevado (c.99). El encubrimiento del pensamiento y lo enigmático en la expresión crean cierto desasosiego e infunden respeto; las personas que se exhiben sin ropas parecen dignas de menosprecio. (Lo mismo vale decir para los pensamientos.) También los misterios religiosos están velados en imágenes alegóricas para infundir temor y respeto; sugieren noche y tinieblas, lo mismo que la alegoría. Pero también aquí importa guardar medida; incluso en el estilo elevado, el lenguaje no debe convertirse en un enigma (c.100-102). Una sugerencia indirecta es a veces más eficaz que una indicación directa. También una expresión concisa es más poderosa que la prolija.

Existen en el estilo, finalmente, elementos "bellos" de importancia secundaria; son epifenómenos con valor puramente decorativo. Sucede así porque el *lexis* tiene una doble finalidad: apoyar el pensamiento y adornarlo. Los epifenómenos son para el estilo lo que los bordados y lazos de púrpura para las ropas de los ricos, y los triglifos y cornisas ornamentales para las paredes; ellos constituyen el lujo del estilo.

Cuando se tratan temas u objetos insignificantes en un estilo brillante para demostrar el "talento" que se posee, o bien se exageran los epifenómenos, los ritmos lentos, las construcciones métricas, etc., entonces se deja frío al lector o al oyente..., o se les provoca a risa (c.126). Entre todas las imágenes literarias, la hipérbole es la más fría, porque deja insensible al hombre de gusto refinado (c.124); el griego siente una antipatía instintiva contra lo híbrido en cualquiera de sus formas... ¡Y cuán fácil resulta la hipérbole en lo imposible y extravagante! [130]

129 Id., supra p.179.
130 Véase Aristóteles sobre lo imposible y lo extravagante.

3. Cada forma de estilo está caracterizada, pues, muy al pormenor por el tema (pragma) y la forma verbal (lexis). Implícitamente, Demetrio plantea la cuestión de lo que nosotros llamamos categorías de lo estético. Ni la forma ni el contenido natural escapa a su análisis.

Galanteos con ninfas, flores, moscas, bodas e historias amorosas son, desde luego, amables y graciosas. Nadie puede transmutar un Eros en una furia o convertir en lágrimas lo que hace sonreír (c.132). Cuando se desarrolla lo que por su naturaleza es bello o gracioso, hay que recurrir a palabras dulces y halagadoras (c.166). Es que la gracia de la forma verbal tiene que adaptarse a la ingrávida belleza del tema. Demetrio estudia minuciosamente la elegancia del *lexis*, que depende por completo del poeta y logra hacer atractivo y lleno de gracia a lo no atractivo acudiendo, por ejemplo, al encanto del humor (c.135). Existe, además, el encanto del temor inmotivado (c.159) y de lo inesperado (c.152); hay palabras hermosas, comparaciones, sonidos, imágenes, ritmos, alegorías, etc.

Aristóteles había utilizado a veces las mismas palabras para el estilo gracioso y el estilo picante y había atribuido ciertas formas del humor amable a lo gracioso picante. Demetrio se limita a señalar las contraposiciones de lo gracioso y lo cómico. De sus consideraciones se deducirá que lo ridículo no es bello en sí y que lo cómico se bifurca en diferentes clases. Lo gracioso alegra el espíritu, y, por tanto, se hace valorar positivamente; lo cómico hace reír y repugna (c.168). Ambos difieren según el tema; un Eros amable no es un Tersites ridículo; una sonrisa no es una carcajada. El lenguaje de la gracia es "selecto", el lenguaje de lo cómico es vulgar. Si se quiere "adornar" lo burlesco, engalánese a un mono... o abandónese lo cómico. Por cierto, que ambos, lo burlesco y lo gracioso, se basan en exageraciones; pero en ambos casos difiere lo exagerado; se ríe con lo imposible y lo absurdo; lo gracioso evita lo contradictorio.

Así como el estilo gracioso ofrece la posibilidad de decir algo acerca de lo cómico, el estilo sencillo invita a una digresión sobre el género epistolar. Especialmente hay que señalar aquí el desarrollo de la claridad. No se trata aquí de una claridad puramente racional y abstracta, sino de la reproducción acertada y visual de la repercusión emotiva de los hechos; la muerte de Ciro se hace "indudable", dice Demetrio, por la descripción concreta de las vacilaciones y circunloquios del mensajero que la anuncia (c.216). La clara reproducción depende, entre otras cosas, de las palabras que imitan el sonido. Homero presenta pe-

rros que beben por medio del *laptontes glossèsin;* créese escuchar el "glu-glu" de los lametones (c.220). A veces se pensaría que la claridad depende de la acumulación de pequeños detalles. Contra ello alza su advertencia Teofrasto (c.222): Hay que escoger los detalles acertados y dejar al oyente la posibilidad de complementarlos él mismo; si no, pensará que se le toma por tonto. Gustosamente apela Demetrio a la autoridad de Teofrasto. ¿No había acordado (c.173) que para su maestro una palabra bella está unida a un sonido agradable, a una hermosa imagen. a un pensamiento bello?

En el tratamiento del estilo nos llama la atención una vez más el autodominio griego. Imponente en sí es una bacanal desenfrenada; pero el verdadero poderío resulta de la fuerza reprimida. Expresad grandes pensamientos en pocas palabras y en períodos breves. No busquéis para ello nuevos ritmos; evitad toda artificiosidad, y vuestro estilo será vigoroso (c.245). Poderío en la forma verbal no excluye cierta aspereza en los sonidos y discordancia en los términos; pero tampoco aspira exclusivamente a la antítesis; un uso exagerado del contraste produce más falsedad que vigor. Algunas figuras son más poderosas que otras; por ejemplo, la omisión intencionada de extensas aclaraciones, las *prosopopaea,* las anáforas o repetición de las mismas palabras, cierto doble sentido u oscuridad en la sugestión, etcétera (c.254). El estilo vigoroso tiene a veces un carácter discontinuo y abrupto en las palabras, representaciones, imágenes y figuras; pero siempre ha de ser con tacto, cuidado y medida (c.287). Antes que otra cosa cualquiera, Demetrio quiere ver mantenidas también en lo vigoroso las características del clasicismo: medida, equlibrio, autodominio.

CAPÍTULO II

EL ESTOICISMO

1. CARACTERES GENERALES DE LA ESTÉTICA ESTOICA

Para la historia de la estética estoica tienen importancia, sobre todo, Zenón de Citio (333-262), Cleantes, su sucesor (300-207); Aristón y Herilo, discípulos de Cleantes o de Zenón[1]; Crisi-

1 De Cleantes hab'a M. POHLENZ, *Die Stoa* I p.28. De Zenón, G. VERBEKE, *Kleanthes van Assos* (Bruselas 1949) p.26. Esta obra incluye una excelente bibliografía. Del mismo autor: *L'évolution de la doctrine du pneuma* (Leuven 1945). Los textos en S.V.F., *Stoicorum veterum fragmenta,* ed. I. VON ARNIM (1903-1905) (3b). Cf. N. FESTA, *I frammenti degli Stoichi antichi* (Bari 1935). Antología y traducción

po (281-208 ?), que siguió las lecciones de Zenón y Cleantes y fue sucesor suyo como jefe de la escuela; Zenón de Tarso, el sucesor de Zenón; Diógenes de Seleucia († 150), que personalmente había conocido a Crisipo; Panecio (180-110 ?), discípulo de Diógenes, y Posidonio (135-40 ?), discípulo de Panecio.

Los fragmentos de los maestros estoicos anteriores a Panecio permiten ya concebir las líneas fundamentales de una completa doctrina de la belleza. Pero Panecio parece asimilar de una manera personal y elaborar de modo sistemático estas líneas fundamentales. "Die Würdigung des ästhetischen Empfindens dürfen wir mit Sicherheit als Panaitios' persönliche Leistung in Anspruch nehmen" *, escribe M. Pohlenz [2]. La obra de Panecio es reproducida por Cicerón, que a veces parece traducirla literalmente; por vía de Cicerón influirá profundamente en San Agustín y la Edad Media.

La estética estoica es completamente distinta de la estética platónica: la naturaleza, dice aquélla, como verdadera artista, crea la belleza de sus propias entrañas. El platonismo auténtico no atribuye a la naturaleza actividad artística propiamente dicha y considera la armonía sensible del mundo como el producto de una creación de Dios; en el materialismo monístico de la Stoa no hay sitio para un artista trascendente. La teoría aristotélica de materia y forma obtiene aquí una significación especial, ya que lo formal queda desplazado, constituyendo la única realidad material; por otra parte, Aristóteles reserva el arte exclusivamente al hombre y no lo atribuye a la actividad de la naturaleza, ya que la naturaleza, según él, es inconsciente.

La concepción del mundo de la Stoa no se basa en otra cosa sino en los cuatro elementos; de ellos, dos son activos: el aire y el fuego; dos pasivos, el agua y la tierra [3]. Los componentes terrestres son, desde luego, más pesados e inertes; el fuego es ligero y dinámico por naturaleza. Lo que se mueve, vive: lo que vive, siente; lo que siente, es consciente; el fuego, considerado en su pureza, no es solamente un principio de movimiento y animación, sino también de consciencia e inteligencia: el alma, la inteligencia, la deidad, no son, pues, otra cosa sino centellas de fuego y hogueras.

En todo lo que es compuesto, el fuego mueve y anima a los

de M. POHLENZ. *Stoa und Stoiker - I. Die Gründer* (Zürich 1950). Véase también M. POHLENZ, *Die Stoa Geschichte einer geistigen Bewegung* (2b) (Göttingen 1948-1949). Para mayor comodidad del lector nos remitiremos a la traducción del texto de Pohlenz con la referencia *Stoa*, y a la obra sistemática, con la de *Die Stoa*.

* La apreciación crítica del sentimiento estético es cosa que podemos atribuir con seguridad a creación personal de Panecio. *(Nota del traductor.)*

2 POHLENZ, *Stoa* p.205.

3 *Stoa* p.52; S.V.F., II 418; I 98 171 157; II 443; I 98.

otros elementos como una fuerza que por su propia naturaleza crea formas según reglas inmanentes que son racionales y conforme a su fin. Pero crear formas según planos metódicamente elaborados y conscientes es trabajar artísticamente. Así, se dirá con Zenón que el *logos* de fuego que mueve y anima al universo como conjunto es una fuerza artística que produce formas: "Zeno igitur ita naturam definit ut eam dicat *Ignem esse artificiosum* ad gignendum progredientem *via*" [4]. Por tanto, el arte en realidad no está determinado al conocimiento, sino a la creación de formas: "Censet enim artis *maxime* proprium esse creare et gignere." Así, lo que producen nuestras manos, es decir, formas ordenadas u obras de arte, lo realiza la naturaleza de manera mucho más artística; ella es la imagen o modelo originario de toda actividad artística: "quod in operibus nostrarum artium *manus* efficiat, id multo artificiosius Naturam efficere, i.e. *Ignem* artificiosum, magistrum artium reliquarum" [5].

Por consiguiente, todo ser viviente (y Posidonio explicará que todo ser vive) es una forma a la que hay que considerar y sentir como una obra de arte orgánica: "ut animal in quo nulla temeritas sed ordo apparet *et artis quaedam similitudo*" [6]. Las obras de arte del hombre son muertas e imperfectas comparadas con las de la naturaleza. Porque la naturaleza no sólo es artística, sino que ella misma es la gran artista: "ipsius *Mundi natura*... non artificiosa solum sed plane *Artifex* a Zenone dicitur" [7]. Ningún artista llega al poder creador artístico del fuego divino: "omnia subiecta esse Naturae eaque ab ea *pulcherrime* regi. (Naturam autem esse) vim participem rationis atque ordinis, tamquam via (i.c. methodo) progredientem, cuius sollertiam nulla ars, nulla manus, nullus opifex consequi possit imitando" [8]. Max Pohlenz dedica unas páginas al sentido de la naturaleza de la Stoa tal como Cicerón y Panecio lo exponían discursivamente; no olvidemos que este sentido de la naturaleza no es "inmediato", sino una proyección de la conciencia artística en las formas sensibles.

Desde otro punto de vista, es conveniente apuntar el carácter dinámico de la belleza. Lógicamente, cada forma, según la Stoa, es una tensión llevada a equilibrio entre fuerzas opuestas. La forma del pájaro en vuelo es explicada por un movimiento ascendente frenado por una fuerza que tira hacia la tierra [9]. La

4 CICERÓN, *De nat. deor.* II 22.
5 Ib.
6 Ib., II 56.
7 Ib., II 22.
8 Ib., II 32.
9 *Stoa* p.55; S V F., II 450 451 454 458

forma del cuerpo depende de un ritmo determinado por un doble movimiento, una de cuyas direcciones va desde el corazón hacia la superficie, mientras que la otra regresa desde el exterior hacia dentro [10]. La mezcla de los elementos en la sangre depende, asimismo, de la contracción y la expansión del corazón, sede del fuego animador, cuyo movimiento da color y rubor a la piel. Expresamente, la simetría o la asimetría de los impulsos morales y *hormai* son puestos en relación con la acción del *logos* centralmente establecido, y que todo lo rige y mueve [11]. Si la virtud es una actitud constante y cerrada del alma, no es en ese caso más que una tensión llevada a medida de los movimientos del impulso, por una parte, y de la razón, por otra [12]. De ahí —aunque los antiguos estoicos no las expresan claramente—ciertas concepciones de la belleza. Naturalmente, la belleza está "formada" por el fuego, es decir, en el hombre, por el corazón y la razón que vive en él. Ella es el resultado del ritmo de los movimientos, sea de la mezcla activa de los humores, sea de la armonía del frío y del calor, por ejemplo, en la sangre, sea del equilibrio en las tensiones, sea de las tendencias o aspiraciones del alma. ¿Es la estética estoica la proyección inconsciente del hermoso ideal de tensión y aspiración de los escultores de Pérgamo?

Una tercera característica de la belleza es la "correspondencia" de las formas a las cuales ella anima. Nada hay más hermoso que el todo. El alma del todo es el fuego, que todo lo mueve y que en el éter mantiene su esencia más pura; llámese alma del mundo, *logos*, Dios o de otra forma cualquiera, todos estos nombres indican un principio. Lo que se llama "cosmos", o sea, "bello orden del mundo", es, o bien el origen de la belleza, es decir, el fuego divino, o bien el resultado de su poderío metódicamente formador, es decir, el mundo en aparición, o bien la unión de ambas. Todo lo que existe es una parte del conjunto, tal como las gotas de agua son partes del mar, o las chispas de fuego parte de la llama. Como el conjunto es un solo orden, todas las partes están acomodadas unas a otras como las partes de una obra artística; de ahí, estáticamente, la "correspondencia", o, dinámicamente, la *sympatheia* de las partes en el conjunto.

Todo lo que Dios piensa, se propone y prevé en su creación artística, halla su eco natural en todas las partes del todo. Cada forma está adaptada a las otras formas; la reacción de un

10 Ib., *Stoa* p.55.
11 *Stoa* p.158; S.V.F., III 256 471 473; III 278 279 592; CICERÓN, *Tusc.* IV 22-23.
12 *Stoa* p.107; CICERÓN, *Fin.* III 16 17 y 21.

determindo ser es un *analogon* de las diferentes reacciones de todos los demás seres; cada cosa es un signo simbólico de las otras cosas.

En este principio se basa, filosófica y científicamente, la adivinación o nigromancia. Posidonio le atribuye el mismo objeto que los antiguos griegos atribuían a las musas: el conocimiento del pasado, la visión del presente, la previsión del futuro. Esto se lleva a cabo bien sea por la interpretación de los signos naturales, bien sea, excepcionalmente, por las revelaciones del sueño y del éxtasis. En el primer caso percibimos algo en el mundo de la experiencia; pero como todas las formas están unidas, "simpatizando entre sí" en la unidad, y de diversa manera expresan la consciencia universal y conformadora del logos uno y único, concebimos cada objeto percibido como un *signo* de algo distinto, sea en el presente, sea en el pasado, sea en el futuro. Cada forma es necesariamente el signo de una o varias formas; en este principio se basa *la relación alegórica entre los órdenes del ser.* En cuanto al otro caso, es claro que a veces la unión entre alma y cuerpo se relaja, por ejemplo, en el sueño. Entonces el alma se libera de lo terrestre y la centella de fuego que es ella en esencia se une más íntimamente con el fuego universal. En un fuego ardiente, el alma descubre entonces todo lo que está representado en la consciencia divina; *la inspiración poética es una forma de esta immanencia ardiente del alma divina en el alma humana* [13].

Para volver a una concepción que ya había sido formulada por Crisipo hay que insistir en el finalismo universal del arte divino. Ciertamente, la primera finalidad de la naturaleza es la belleza de lo útil; en el cuerpo, todos los órganos son útiles para la vida del conjunto. El fundamento de toda belleza es, después de la producción del ser, el mantenimiento de la vida. Pero sobre esta base la naturaleza artística persigue la belleza y hasta el lujo decorativo: "In his maxime est occupata (Natura artifex) ut mundus *aptissimus* sit ad permanendum... maxime autem ut in eo eximia *pulchritudo* sit et ornatus" [14]. Crisipo ofrece claros ejemplos. La belleza fundamental del cuerpo humano resulta de la mutua adaptación *(¡sympatheia!)* de los órganos necesarios: manos, pies, brazos, piernas, intestinos. Pero en razón de esta belleza funcional aparecen elementos puramente decorativos, tales como las mamas del pecho masculino y la barba, y en el pavo, las plumas variadas, y en la paloma, el hermoso

13 ZENÓN, cf. *Stoa* p.91; CRISIPO, ib., p.91-92; S.V.F., II 937. Cf. también *Stoa* p.102 y CICERÓN, *De div.* I 34; POSIDONIO, *Stoa* p.290ss. 335-340.

14 *De nat. deor.* II 22.

plumaje: "Iam membrorum id est, partium corporis *alia* videntur propter eorum *usum* a natura esse donata, ut manus, crura, pedes, ut ea quae intus sunt (quorum utilitas quanta sit a medicis disputatur), *alia* autem nullam ob utilitatem quasi ad quemdam *ornatum*, ut cauda pavoni, planae versicolores columbis, viris mammae atque barba"... [15].

Estas consideraciones objetivas hallan ya en el mismo Crisipo una reacción subjetiva. Todos los seres tienen que cumplir una misión útil en el todo, y la utilidad está determinada en relación con el hombre [16]. Caballos, perros, cerdos, hasta los ratones y piojos, juegan un papel útil en la vida de la humanidad. Pero el hombre mismo ha sido creado por la naturaleza divina como la obra de arte más sublime, para la finalidad más elevada, que no es biológicamente útil; esto es, "para contemplar e imitar al cosmos (en su actividad artística)": "Ipse autem homo ortus est ad mundum contemplandum et imitandum" [17].

Si la imitación artística que crea y produce formas (creare et gignere) es menos perfecta que la producción de formas por el artista llamado naturaleza, también en el arte humano se expresa analógicamente la doble finalidad de la naturaleza. La antigua clasificación de las artes es copiada por la Stoa; unas crean formas para proveer a las necesidades de la vida, otras para hacer posibles ciertos goces no necesarios: "Artes quoque efficimus partim ad usum vitae, partim ad oblectationes non necessarias" [18]. En Panecio seguiremos el desarrollo de este pensamiento.

El sentido estético de los primeros estoicos halla expresión de manera especial en el paralelismo entre la belleza del cuerpo y la belleza del alma.

En cuanto a la belleza del cuerpo, leemos en las *Tusculanas*, de Cicerón [19], que las enfermedades del alma son comparadas, singularmente por Crisipo (maxime a Chrysipo), con las enfermedades del cuerpo. Por otra parte, la belleza es puesta en relación con la salud y determinada por el tamaño y forma oportunos de los miembros del cuerpo junto con la grata suavidad del color: "quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate". La proporción y el colorido también son mencionados como partes integrantes de la belleza por Filón de Alejandría [20] y más

15 CICERÓN, *Fin.* III 5 (ed. Garnier, p.194). Cf. *Stoa* p.87; S.V.F., II 1163-1166.
16 *Stoa* p.87; S.V.F., II 1153-54 527 y X 1163 1173. Cf. CICERÓN, *De re publ.* III 2.
17 *De nat. deor.* II 14.
18 Ib., II 59.
19 *Tusc.* IV 31. El texto será recogido por San Agustín.
20 *De vita Moysi* III 140.

tarde por Clemente de Alejandría [21], Plotino [22], San Basilio [23], etcétera. Sin embargo, los fragmentos de Crisipo mencionan solamente la "proporción", y, por consiguiente, hay que suponer que el "color" ha sido añadido, sea por Crisipo en textos perdidos, o bien, lo que es más probable, por un estoico del siglo II.

Sin duda, el mismo Crisipo se basa en los *Tópicos,* de Aristóteles, donde el Estagirita explica la salud, la fuerza física y el hermoso aspecto por la "armonía" o la "simetría" [24]. Crisipo copia la concepción aristotélica: la salud se sigue de la comedida mezcla de lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo; la belleza, de la simetría de los miembros del cuerpo [25]. Alma y cuerpo están unidos por una analogía. La belleza del alma está, pues, en la "homología", es decir, en la armonía interna, que produce un acorde perfecto entre los pensamientos y las aspiraciones, por una parte, y las prescripciones racionales de la inteligencia, por otra. En cuanto a la salud, distingue Crisipo (y Zenón, a quien hace referencia) la enfermedad pasajera (morbus), la debilidad crónica (aegrotatio) y la deformidad permanente (vitium). Por doquiera, la causa de la desarmonía está en la desproporción (intemperantia); es decir, exageración en las imágenes o en las aspiraciones [26].

Si pudiéramos volver a los principios fundamentales de la filosofía estética de la Stoa y al carácter creador artístico del fuego formador, en tal caso consideraríamos la simetría física en los miembros en tensión y en laxitud como el resultado del *pneuma* artístico, y la belleza del alma en la armonía de los impulsos u *hormai,* como el resultado del *logos* artístico. El cuerpo hermoso aparece como una obra de arte en la que se hace visible el alma formadora; el alma bella es, asimismo, una obra de arte que en todo momento es producida por la fuerza de la inteligencia.

En realidad, los estoicos aceptan la comparación de la belleza moral con la perfección artística: "La virtud es un arte [27] y sólo el sabio merece en verdad el nombre de artista" [28]. Pero ellos dan más importancia al arte ejecutor que al arte creador. Alma

21 *Paedag.* III 64.

22 *Enn.* I 6,1.

23 *In Hexaem.* II 7; *In Isaiam* 173.

24 *Top.* III 1.116b. Cf. supra p.99s.

25 *Gal. de Hippocr. et Plat. dogm.*, ed. Kühn, V 440; DIÓG. LAERCIO, VII 100; PLUT., *De stoic. rep.* 13; SUIDAS, ed. Küster, II 233; *Zonaras* II 1159.

26 *Stoa* p.158; S.V.F., III 256 471,573. Cf. CICERÓN, *Tusc.* IV 22,23. Cicerón reprocha a Crisipo su exageración en la comparación: "Hoc loco nimium opere consumitur a stoicis, maxime a Chrysippo, dum morbis corporum comparatur morborum animi similitudo" (*Tusc.* IV; ed. Garnier, p.280).

27 *Stoa* p.123; S.V.F., 214 223 225 235. Cf. SÉNECA, *Sp.* 108.8.

28 *Stoa* p.168 (Crisipo); S.V.F., III 617. Ver también III 604-624 y 654-656.

y cuerpo, dicen, nos han sido dados por la naturaleza como instrumentos, e importa emplearles lo más artísticamente posible. El *logos* divino compone la melodía, y así como el flautista sabe tocar bien la pieza que le han dado de antemano, así el hombre virtuoso cumple con el deber prescrito [29]. Al sabio se le compara, sobre todo, con el actor; la vida es, como ya decía Platón, un juego tragicómico [30] en el que cada uno tiene que representar su papel [31]. Panecio desarrollará esta imagen de modo singular.

La relación entre la belleza física y la ética plantea problemas lógicamente difíciles para un sistema monístico. En el fondo, el *pneuma* y el *logos* son lo mismo, y, por tanto, ambos tenían que producir las mismas formas hacia dentro y hacia fuera. De hecho, el estoicismo acepta este principio, apuntando así la unidad de palabra y pensamiento en la obra literaria [32]. Pero determinados hechos obligan a abandonar este principio: los hombres hermosos no siempre son virtuosos, ni los virtuosos son siempre hermosos. Crisipo sitúa expresamente la acción del *logos* racionalmente consciente por encima de la ordenación del *pneuma;* sólo el sabio es verdaderamente bello incluso cuando en su aspecto físico fuese feo como un Sileno [33]. Por lo tanto, hemos de suponer que el alma no domina de la misma manera los movimientos materiales de la materia como los *hormai* o impulsos de su propio ser...

¿Qué se sigue de esto? Que, desde cierto punto de vista, el estoico distingue claramente la belleza moral, por lo menos en el orden de los valores, de la belleza física. Esta última pertenece a los bienes (moralmente) indiferentes (adiaphora); no es un bien ni un mal; todo depende de la manera como se la utilice [34]. Completamente distinto de la obra artística es el caso de la acción moral: en la virtud está la verdadera belleza [35]. En este plano, la Stoa desarrolla el tradicional tema griego de la *kalokagathia*, es decir, la identidad de lo bueno y lo bello. Comúnmente, Crisipo deriva desde lo bueno hacia lo bueno: "Lo bueno produce alegría pura; lo que exclusivamente alegra es algo de lo cual se puede estar orgulloso; lo que se expone con orgullo es bello [36]. Lo cual tiene como consecuencia que lo (moralmente) bello así

29 *Stoa* p.123.
30 Supra. p.86 93.
31 *De fin.* III 7.
32 Sobre la estética literaria del estoicismo véase el capítulo siguiente.
33 *Stoa* p.168-69: S.V.F., III 591-92. Cf. I 221.
34 *Stoa* p.116: DIÓG. LAERCIO, VII 101.104.
35 *Stoa* p.144-145. Ver, entre otras, p.115, § 3, respecto de la obra de Crisipo *Sobre lo bello.*
36 S.V.F., III 29,38.

determinado no *existe en sí*, pero debe *ser deseado*, perseguido y realizado.

Aquí hallamos ya indicaciones psicológicas; la comparación de la belleza física con la belleza moral prosigue luego en la psicología: "La belleza del cuerpo y el encanto incitante de la hetaira regodean la mirada sensual; la armonía del alma encanta al ojo espiritual" [37]. La posesión de la belleza causa alegría y orgullo en quien es bello; desde el cuerpo, esta observación se traslada al alma [38]. La belleza es, pues, una felicidad para el que la posee y un placer para el que la contempla. No sin razón, Cicerón relacionará la doctrina de los antiguos estoicos con las consideraciones del *Fedro:* "Si pudiésemos contemplar la belleza moral (honestatem) perfecta y absoluta en todos los aspectos, bien máximo que supera a todos los bienes, objeto supremo de todo elogio, ¿con qué alegría la contemplaríamos, si ahora disfrutamos ya tan profundamente con sus sombras—"Cum tantopere eius adumbrata opinione laetemur"—y si apreciamos en tanto grado su gloria incluso cuando se basa sólo en la apariencia y la semejanza de lo bello?" [39]

La alegría por la belleza moral está, pues, justificada y el disfrutar de la belleza física no es malo *en sí* y por naturaleza. Sólo sobre esta base se puede explicar la actitud de los estoicos posteriores. Cicerón, por ejemplo, se expresa con entusiasmo sobre los placeres sensuales que produce el ver y oír obras de arte [40] y al mismo tiempo advierte contra el peligro del encanto musical y plástico cuando domina irrefrenadamente sobre la conciencia y, por así decirlo, sojuzga la fuerza del fuego interno y la descompone en muelle blandura.

2. Panecio

Panecio [41] ejerció en Roma una gran influencia sobre el joven Escipión y su amigo Lelio. El mismo Cicerón cuenta que incluyó los escritos de Panecio "Sobre la Providencia" en el *De Natura deorum* y "Sobre lo conveniente" en el *De officiis*. Como los referidos escritos contienen importantes textos estéticos, no podemos considerar la estética de Cicerón, que influyó de manera extra-

37 *Stoa* p.168-69; S.V.F., III 591-592 y I 221.

38 Ib.

39 *De fin.* V 24 (ed. Garnier, p.392). Cf. *De off.* I 5.

40 Entre otros lugares, *De nat. deor.* II 56. Sobre el propio Cicerón véase nuestro vol.2.

41 Sobre la relación Panecio-Posidonio como fuentes para la estética véanse las advertencias preliminares del párrafo siguiente.

ordinaria en la Edad Media, sólo como estoica, sino concretamente como paneciana.

Tal vez Panecio sea el primero que distingue al hombre expresamente por el sentido estético: "Es un efecto singular de la naturaleza y del *logos* que, entre todos los animales, sólo el hombre sienta lo que significa orden, lo que es conveniente, lo que significa observar medida en las palabras y los actos. El hombre es el único ser viviente que hasta en las formas sensibles puede concebir la belleza, la gracia, la armonía de las partes en una figura—"Unum hoc animal sensit quid sit ordo, quid sit quod deceat, qui modus... Itaque eorum ipsorum quae aspectu sentiuntur *nullum aliud animal pulchritudinem, venustatem, convenientiam partium sensit*"—. El hombre es el único que juzga necesario guardar belleza, armonía y orden en sus decisiones y acciones y que se cuida de no cometer nada feo en sus pensamientos y actos" [42].

Como el hombre está inclinado por naturaleza a la contemplación de la belleza, álzase entre los animales como el único ser al cual ha dado la naturaleza un cuerpo erguido y que puede mirar hacia arriba; para que, contemplando y admirando (desinteresadamente) la belleza de los cielos, se eleve hasta el conocimiento de lo divino: "quae primum eos humo excitatos celsos et erectos constituit, ut deorum cognitionem, caelum intuentes capere possint... Sunt enim in terra homines non ut incolae atque habitatores sed quasi *spectatores* superarum rerum ac caelestium... quarum *spectaculum* ad nullum aliud genus animantium pertinet" [43]. De este modo, una observación de Aristóteles es asimilada de modo definitivo, y nuevamente se subraya que el hombre no está sólo destinado para "vivir", sin más. en el ámbito terrestre, sino para "contemplar" desinteresadamente el universo.

Con sus antecesores, Panecio repite que ningún objeto de contemplación es mejor, más elevado y más bello que el mundo como conjunto: "Atqui certe nihil omnium rerum melius est mundo, nihil praestabilius, nihil pulchrius" [44]. La sabiduría del fuego artístico creador mantiene todo junto, y por esto el mundo se nos aparece como una inmensa obra de arte, o, mejor dicho, como una forma elevada por encima de todo arte [45]. Desde el punto de vista de la cualidad, las partes componentes no pudieron ser *mejores;* desde el punto de vista de la mirada, no pudieron

42 *De off.* I 4 (ed. Garnier, p.180).

43 Ib., II 14 (ed. Garnier, p.144).

44 Ib., II 7.

45 Ver supra *De nat. deor.* II 34 (ed. Garnier, p.186: mundi partes... neque ad usum meliores neque ad speciem pulchriores meliores quam illa quae arte perfecta sunt)

ser *más bellas:* "quod si omnes mundi partes ita constitutae sunt ut neque *ad usum* meliores potuerunt esse, neque *ad speciem* pulchriores, si ergo meliora sunt ea quae natura quam illa quae arte perfecta sunt, nec ars efficit quidquam sine ratione nec natura quidem rationis expers est habenda" [46]. En la misma fuerza creando artísticamente y formando metódicamente la que se expresa, en un doble plano, en las obras humanas y en las formas naturales.

Si bien las obras de arte siempre quedan por debajo de las formas naturales en lo que a perfección de belleza se refiere —porque no existe ningún arte, ninguna mano de artista, ningún genio artístico que en la imitación pueda igualar a la naturaleza [47]—, Panecio nunca se cansa en sus contemplaciones sobre el arte. Tan importantes son los textos para San Agustín y para la Edad Media, que deben ser citados por extenso. "Los ojos distinguen numerosas matizaciones sutiles en las obras de arte que dependen de la vista: cuadros, esculturas, formas cinceladas, movimientos rítmicos y gestos del cuerpo... El ojo enjuicia los colores y líneas; asimismo, la belleza, la gracia, la ordenación; y emite su juicio, podríamos decir, sobre todo cuanto no resulta adecuado...": "Primum enim oculi in iis artibus quarum iudicium est oculorum, in pictis, fictis, caelatisque formis, in corpore etiam motione atque gestu multa cernunt subtilius. Colorum etiam et figurarum pulchritudinem tum venustatem atque ordinem et ut ita dicam decentiam oculi iudicant atque etiam alia maiora." Los ojos perciben incluso la fuerza expresiva de las imágenes plásticas: "iratum, propitium, laetum, dolentem, fortem, ignavum, audacem timidumque cognoscunt" [48].

Los oídos disponen, asimismo, de una maravillosa facultad de enjuiciamiento artístico, gracias a la cual se expresan sobre la múltiple variedad de los sonidos, sobre los intervalos y las distancias, sobre las muchas clases de voces y timbres, sobre la distinción entre tonos bajos y altos, dulces y fuertes, flexibles y duros, en todas las melodías producidas por la voz, la flauta, las cuerdas...": "Aurium item est admirabile quoddam artificiosumque iudicium, quo iudicatur et *in vocis et in tibiarum nervorumque cantibus* varietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera permulta, canorum fuscum leve, asperum, grave, acutum, flexibile, durum, quae hominum solum auribus iudicantur."

¡Cuántas artes no se han inventado para cautivar y halagar los sentidos más elevados! ¡Cuántas bellezas no hay de las cuales

46 L.c.
47 *De nat. deor.* II 32.
48 Ib., II 58 (ed. Garnier, p.234)

disfrutamos al mismo tiempo con los sentidos y con el espíritu!: "Ad quos sensus capiendos et pertruendos plures, quam vellem, artes repertae sunt... quanta sensibus et animo comprehendimus!" [49]

Comparamos las experiencias entre sí; las fundimos en nuevos conjuntos, y de este modo creamos toda clase de artes, unas necesarias para la utilidad, otras para el placer de la vida: "partim ad usum vitae, partim ad oblectationem necessarias" [50]. Nuestra mano, gracias a los finos movimientos de los dedos, es capaz de pintar y de esculpir, de sacar sonidos de la flauta y la cítara; todo esto con vistas al placer... Asimismo produce otras obras por causa de la necesidad; me refiero a la agricultura, la arquitectura, el tejido y cosido de telas para los ropajes, todas las elaboraciones del hierro y el bronce, etc.: "Itaque ad pingendum, ad scalpendum, ad nervorum eliciendos sonos ac tibiarum, apta manus est admotione digitorum. Atque haec oblectationis, illa necessitatis: Cultus dico agrorum, extructionesque tectorum, tegumenta corporum vel texta vel suta, omnemque fabricam aeris et ferri", etc. [51]

El hombre, ciertamente, no es la perfección misma, pero es un pequeño fragmento de lo perfecto, por cuanto puede contemplar estéticamente e imitar artísticamente el arte de la naturaleza divina, como dijo Crisipo: "ad mundum contemplandum et imitandum" [52].

Contemplamos y realizamos la belleza más sublime en la armonía de la conducta en la vida. Tras las huellas de Panecio, Cicerón plantea el problema del *honestum* y del *decorum;* una nueva adquisición para la estética. Sin la belleza fundamental del *kalón* no se puede concebir el esplendor del *prepon.* Pero la dificultad radica en distinguir los dos, ya que el *decorum* no puede separarse del *honestum:* "huius vis est... ut ab *honesto* non queat separari *decorum*". Hay una diferencia, pero es más fácil comprenderla que explicarla: "facilius intelligi quam explanari potest" [53].

En el acto bello hay un mínimo de armonía, sin la cual no habría decoro. Pero sobre esta base se alza algo más (quod deceat apparet cum *antegressa* est honestas); un *luxus* de honestidad se añade a lo exigido justamente. Abstenerse de difamar a una persona es bello; pero evitar, hasta en los pensamientos, herir los sentimientos de otro, es gracioso y digno.

49 L.c.
50 *De nat. deor.* II 59 (ed. Garnier, p.236).
51 Ib., II, 60 (ed. Garnier, p.238).
52 Ib., II 14 (ed. Garnier, p.144).
53 *De off.* I 27 (ed. Garnier, p.240).

"La gracia y la belleza del cuerpo no se pueden separar de la salud", ambas se basan en una armonía; pero la gracia es una armonía no necesaria que muestra hacia afuera la armonía absolutamente exigida del interior. Ambas armonías distínguense mejor con el pensamiento de lo que se puede diferenciárselas en la realidad: "quod cogitatione magis potest quam re separari". Lo mismo se presenta analógicamente en el orden moral; pertenece a la honestidad mínima y fundamental no ser injusto en los actos, un poco más es el evitar toda intemperancia en los pensamientos: "ne quid indecore... ne quid libidinose aut faciat aut cogitet". Lo *kalon* es todo cuanto está en la línea de la naturaleza elevada del hombre; el *prepon* expresa en lo conveniente una medida o simetría especial con el aspecto externo de una liberalidad no forzada y espléndida: "ut id *decorum* esse velint, quod ita naturae consentaneum sit, *ut in eo moderatio et temperantia appareat cum specie quadam liberali*" [54].

Para explicar el decoro, Panecio recurre a la terminología del teatro. Se dice que un actor respeta el decoro cuando interpreta el carácter de su papel hasta los menores detalles y particularidades; el poeta respeta el decoro cuando el personaje que crea actúa, habla y se mueve según el carácter atribuido a él, abstracción hecha de que este carácter sea o no sea virtuoso. Por tanto, el decoro moral irradia hacia afuera cuando interpretamos libre y perfectamente el papel que el ideal del "ser hombre" nos impone, no sólo en nuestros actos, sino también en nuestras convicciones más íntimas; no sólo en nuestras decisiones, sino en todos los detalles de nuestro comportamiento exterior. Entonces nuestro "juego" está completamente adaptado al "papel"; nuestra realidad, a nuestro ideal; nuestra "máscara", al personaje al cual conviene: "Tum servare illud poetas dicimus *quod deceat* quum id quod quaque "persona" dignum est et fit et dicitur. Poetae quid quemque deceat ex "persona" iudicabunt, nobis autem "personam" imposuit ipsa Natura. Quo circa poetae in magna varietate personarum etiam vitiosis quid conveniat et quid deceat videbunt, nobis autem cum a natura virtutum partes datae sint efficitur ut ad illud quod omne, *honestatem* pertinet, *decorum* quam late fusum sit, appareat" [55].

De nuevo se compara la belleza moral con la belleza física; la belleza física atrae las miradas y halaga la vista por la gracia con que los miembros del cuerpo están unidos y se imponen naturalmente por su apariencia exterior; la belleza moral hechi-

54 Ib. (ed. Garnier, p.242).
55 Ib., I 28 (ed. Garnier, p.242-43

za, por su parte, el ánimo con la irradiación de la armonía interna: "Ut enim pulchritudo corporis apta compositione membrorum (¡falta el color) movet *oculos* et delectat hoc ipso quod inter se omnes partes *cum quodam lepore* consentiunt, sic hoc *decorum* quod *elucet* in vita movet approbationem" [56].

La belleza del cuerpo tiene que ser, en teoría, el símbolo de la salud; de este modo, deberíamos adivinar, asimismo, el *ethos* en las matizaciones más leves del comportamiento *exterior*: "licet ora ipsa cernere iratorum aut eorum qui aut libidine aliqua aut metu commoti sunt aut voluptate nimia gestiunt, quorum omnium vultus, voces, motus, statusque mutantur" [57].

Por otra parte, Panecio desarrolla su teoría del ideal. Tenemos que jugar un doble "papel": como representantes de la naturaleza humana en general y como personas singulares dotadas de posibilidades individuales; "duabus quasi nos a natura indutos esse personis, quarum una est communis... altera autem proprie singulis est tributa". Hasta hemos de añadir un tercero y un cuarto; porque nuestro "papel" está determinado por las circunstancias variables, que no dependen de nosotros, y por las tareas o profesiones, que aceptamos libremente: "duabus iis personis tertia adiungitur quam casus aliquis aut tempus imponit... quarta etiam quam nobismetipsis iudicio nostro accommodamus" [58]. Sólo somos completa y perfectamente bellos cuando interpretamos nuestro múltiple papel, en todos sus aspectos, en el teatro del mundo...

Más que los estoicos primitivos, Panecio hace hincapié en la acción psicológica de la belleza. Desde luego, la belleza es algo objetivo, y seguiría siendo lo que es incluso cuando nadie la admirase o alabase: "honestum... etiamsi a nullo laudetur natura esse laudabile" [59].

Como para Zenón y Crisipo, también para él constituye el máximo bien la belleza inmaculada de la virtud, que siempre sigue siendo bella, porque es bella *por su naturaleza*. Y servimos al mayor bien, abstracción hecha de todo placer o ventaja, para alabar y perseguir su propia fuerza y dignidad: "per se laudandum et expetendum bonum, quod cum positum sit in eo quod *homologiam* Stoici, nos appellemus *convenientiam* (es decir, la bella armonía)... ipsumque honestum (lo bello) solum *vi sua et dignitate expetendum* est" [60]. Lo bello ocupa, pues, un sitio especial en el orden de los bienes, como explica Cicerón en el

56 L.c. (p.242).
57 *De off.* I 29 (ed. Garnier, p.246-7).
58 Ib., I 30 (ed. Garnier, p.250) y 32 (p.256-7).
59 Ib., I 4 (ed. Garnier, p.182).
60 Ib., III 6 (ed. Garnier, p.196)

De inventione. Hay que fijarse en las fórmulas estoicas: "Rerum expetendarum tria genera sunt. Nam est quiddam quod *sua vi nos alliciat* ad sese, non emolumento captans aliquo, sed *trahens sua dignitate,* quod genus: virtus, scientia, veritas. Est aliud autem non propter suam vim et naturam, sed propter fructum atque utilitatem petendum; quod genus pecunia est.—Est porro quiddam ex horum partibus iunctum quod et sua vi et dignitate nos illectos ducit et prae se quamdam gerit utilitatem, quo magis expetatur, ut amicitia" [61].

Aristóteles había desarrollado ya la distinción entre los puros placeres de la observación y la contemplación y los placeres de la satisfacción de las necesidades vitales.—La Stoa concede más importancia todavía que sus precursores a la distinción entre los bienes que deseamos para disfrutar un placer, o ventaja egoísta, y los bienes que perseguimos desinteresadamente, por su propio valor. Panecio une ambas posiciones doctrinales y, lo que es más, las pone expresamente en relación no con lo bueno, sino con lo bello: "illud ipsum quod honestum decorumque dicimus, *quia per se placet* animosque omnium *natura et specie sua commovet* maximeque quasi perlucet ex eis virtutibus..." [62]

Si dudásemos de la analogía que existe entre lo bello en el sentido moral y la belleza sensible, el mismo Panecio desvanecería nuestra duda: "Ut enim *pluchritudo corporis*... movet oculos et delectat (non utilitate nec fructu sed) hoc ipso quod partes... consentiunt, sic hoc *decorum quod elucet in vita,* movet approbationem" [63].

Lo bello, en cualquiera de sus formas, conmueve, pues, y alegra la conciencia de quien lo capta, sean los sentidos, sea al ojo del espíritu. Incluso cuando *observamos* la virtud en otra persona, nos sentimos emocionados por su belleza; nos gusta por sí misma y nos sentimos inducidos a amar a quien la posee: "Illud enim honestum... etiamsi in alio *cernimus,* nos movet... omnis virtus nos ad se allicit facitque ut eos diligamus in quibus ipsa inesse videatur" [64]. La belleza es lo loable, lo *laudabile,* que incita a nuestro asentimiento (approbatio); ella es lo deseable, lo *expetendum,* que nos induce a amar; ella es el grato *per se placens* que nos llena de alegría y placer; no hay nada en el hombre, físico o moral, fuera de lo bello y lo gracioso, que podamos admirar, que deseemos poseer, que juzguemos valioso y

61 Ib., II 52, n.157 (ed. Garnier, p.254-6).
62 Ib., II 9 (ed. Garnier, p.318).
63 Ib., I 28 (ed. Garnier, p.244).
64 Ib., II 17 y 9 (ed. Garnier, p.212 y 318).

digno de ser perseguido: "Nihil hominem nisi quod honestum decorumque sit, aut admirari, aut optare, aut expetere" [65].

3. Posidonio

Todo cuanto, siguiendo a M. Pohlenz, hemos atribuido a Panecio, ha sido considerado por otros como obra de su discípulo Posidonio. Sin embargo, no es posible dar de mano las referencias expresas de Cicerón a Panecio, ni, por otra parte, las de Séneca a Posidonio. Es muy difícil llegar a una completa seguridad en lo que respecta a la propiedad de ciertos pensamientos; el estoicismo medio forma, desde muchos puntos de vista, un solo cuerpo. Pero, una vez hecha esta reserva, se pueden elaborar sin peligro ciertas citas de Posidonio en un conjunto coherente en tanto en cuanto sea coherente el sistema del pensador. Porque Posidonio es por naturaleza un espíritu sincrético que entreteje y elabora en su filosofía elementos presocráticos, pitagóricos y, sobre todo, platónicos. Todo esto alcanza su expresión en el terreno estético, aunque aquí hay que señalar pocos pensamientos nuevos.

El mundo es una enorme unidad, un solo organismo, una sola conciencia. El principio de esta unidad es el *pneuma*, es decir, el aire caliente, que penetra en todo, todo lo rodea, mantiene todo unido. La parte más fina del *pneuma* es el fuego, que guarda todas sus características anteriores. Pero Posidonio prefiere hablar del principio completo que une los dos elementos superiores y activos. En todas las formas están presentes calor y fuego, fuerza vital y racionalidad; pero donde hay más de todo es en el éter, que se identifica con la deidad y está elevado en dignidad por encima de todos los demás seres. En el espacio se mueven toda clase de realidades ígneas, como las estrellas, las plantas, el sol y otras formas invisibles, que, unidas todas, como dioses y demonios, son partes activas integrantes del todo. El sol distribuye, entre otras cosas, el calor vital; el *pneuma*, la fuerza vital en el mundo terrestre; de él surgen las almas humanas, así como las formas de la naturaleza.

De la unidad del *pneuma* nace la multiplicidad (no se dice cómo). Como la multiplicidad sigue siendo una gracias a un sistema de "lazos", sus partes están necesariamente unidas por *relaciones* eficientes de acción y reacción y por *analogías* formales, que son ambas la expresión de una mutua *sympatheia*. El *pneuma* tiene, pues, en sí el principio activo no solamente de la multipli-

65 Ib., II 20 (ed. Garnier, p.220).

cidad calculable, sino también de cada proporción entre las partes del conjunto. Bajo influencia pitagórico-platónica, Posidonio, que es un gran comentador del *Timeo*, acepta que la multipiicidad y la proporción no son concebibles sin el número: "Por consiguiente, el número es el origen de todo, y la razón del *pneuma* no es solamente fuente de toda relación, sino número" [66]. También Zenón había repetido que la armonía se basa en el orden, la proporción y el número (fr. 299).

Vamos a aclarar todo esto. El *pneuma* guarda, decimos, el poder formador metódico y artístico del fuego; por tanto, todo es formado, ordenado, animado. Pero la animación ordenadora se presenta en varias formas. Abajo están las bellas formas producidas artísticamente de las materias inanimadas. que, sin saber que están ordenadas según proporciones y números, simplemente *existen*. Más arriba se mueven las plantas, que, gracias a su *pneuma* inconsciente, *viven* en sentido propio y poseen un más alto grado de belleza artística. Perfectas obras de arte del calor vital divino son los animales, que a su *psychè* deben el *sentir*. En la parte o, mejor dicho, facultad más elevada de la naturaleza humana, el *logos* llega a la *conciencia racional*, al completo autoconocimiento, a la comprensión de su afinidad y unidad con el fuego divino [67].

Cada uno de estos seres es uno en vista de las simetrías y simpatías de sus partes componentes. Pero como las relaciones y analogías son armoniosas gracias al número, cada ser responde a un número; diríamos a una fórmula matemática. Simetría, analogía y proporción matemática tienen su expresión en la actividad y la *poiesis* de los seres, sea de forma completamente inconsciente, sea sensorial e instintivamente, sea con conocimiento racional y aspiración a la proporción. Por esto dice Posidonio que los animales son arquitectos y músicos sin conocer los números; cantan y construyen, pero sin la conciencia de la proporción [68].

Lo que vale para cada ser en particular, vale para el todo: "El que se corta un dedo, siente dolor en toda su conciencia; el sufrimiento se transmite de una parte a otras, que "compadecen" con la lesionada. En el todo se comprueba, asimismo, que los movimientos de los cuerpos celestes llevan consigo cambios en las otras partes del mundo; el crecer y decrecer de la luna va unido al crecer y decrecer de toda clase de animales, para no hablar del flujo y el reflujo; el movimiento del sol y de las es-

66 SEXT. EMPÍR., *Adv. mathem.* VII 93 95 98 102 106 108.

67 GAL., *Hipp. et Plat. plac.* p.457, 3M. Cf. CICERÓN, *Tusc.* V 37 y *De nat. deor.*, II 33. Sobre este punto, A. SCHMEKEL, *Die phil. der mittleren Stoa* (1892) p.257.

68 S V F II 49.

trellas influye en la atmósfera y en el aire, en las estaciones y las epidemias [69]. Sobre la íntima relación que guardan entre sí las partes del cosmos, superiores e inferiores, demoníacas y humanas, Posidonio fundamenta su doctrina del vaticinio, la clarividencia y el alegorismo. Toda mutación en un ser es un "signo" que muda algo en todos los demás seres. La interpretación de estos signos da lugar a la "nigromancia". Por otra parte, en el sueño, en el éxtasis, en el arrebato, el alma ígnea toma parte en la sabiduría del fuego universal y "ve" el pasado, el presente y el porvenir. Con fanatismo, según M. Pohlenz [70], Crisipo había defendido ya las dos formas de nigromancia; Panecio habíase mantenido escéptico; Posidonio la extiende con entusiasmo y fervor religioso [71].

En la *sympatheia* se apoya también el conocimiento. Empédocles ya había dicho que lo igual es conocido por lo igual. Por tanto, la esencia de la razón debe guardar cierta afinidad con las cosas. El objeto del conocimiento siempre es una forma que consiste en analogías, relaciones y números; el sujeto del conocimiento debe ser, asimismo, una unidad que concentra en sí analogías, relaciones y números. El alma es un *pneuma* que se extiende en el espacio, armoniosamente compuesto según un número [72]; la inteligencia misma es una relación, o, mejor dicho, una fuerza relacionadora, un número. En cuanto al conocimiento mismo, es una relación simétrica, una mutua adaptación, una analogía entre el objeto y el sujeto, según el principio aristotélico; toda observación es una relación [73].

Conforme a estos principios hay que explicar los fragmentos que se refieren al arte.

El arte en sentido propio, es decir, la *poiesis* racionalmente consciente, humana, se debe a los filósofos. Los primeros hombres vivían en el desierto y en estado salvaje: son los sabios quienes, gracias a la justa razón, ὀρθὸς λόγος, han concebido e imitado las primeras analogías. De esta manera han nacido las primeras formas artísticas, el arado y la casa, y, por otra parte, la ley y la institución. Por todas partes, pero bajo distintas formas, hay racionalidad, simetría, analogía [74].

Posidonio divide las artes en cuatro grupos. Los hombres son liberados del desierto por medio de las artes materiales, de las cuales ya habló Demócrito, y que fueron descritas por Panecio.

69 SEXT. EMP., *Adver. mathem.* IX 78-80. Aludido en *Stoa* p.286-7.
70 *Stoa* p.102.
71 *Stoa* p.338-9.
72 SEXT. EMP., o.c., 93.
73 *De an.*, III 2,426. Cf. S.V.F., II 471.
74 SÉNECA, *Ep.* 90,24. Cf. K. REINHARDT, *Posidonios* (1921) p.400.

Estas son de dos clases: los oficios banáusicos, que proveen a las necesidades humanas, y las artes del mero placer, tales como la pintura, la escultura y la música, que producen recreo y alegría. Los hombres son ayudados a salir del estado de salvajismo por las artes más elevadas, que desarrollan y adornan la inteligencia y que, sobre todo, elevan la personalidad hasta la categoría de una bella y buena obra de arte de moralidad y de felicidad. De ahí las ciencias o "artes liberales" y las facultades éticas [75].

Las obras de arte de la segunda categoría, por ejemplo, los cuadros y las estatuas—dice expresamente Posidonio—, consisten en relaciones (armónicas) y analogías [76].—Estas, gracias al alma humana, son perseguidas conscientemente, realizadas, disfrutadas y reconocidas.

Pero hay dos formas de conciencia, y, al igual que Panecio, Posidonio habla de las facultades de enjuiciamiento artístico del ojo y del oído: "artes... quarum *iudicium est oculorum*; aurium... artificiosum iudicium quo... varietas sonorum iudicatur... (et ea) quae hominum solum *auribus iudicantur*" [77]. De un tipo más elevado es, evidentemente, el juicio de la inteligencia, que supone experiencia técnica y ciencia. La conciencia estética de los sentidos se basa en la analogía y la simpatía existentes entre el objeto y el sujeto: las relaciones armónicas de la "forma" son reconocidas con placer por la estructura armónica del "alma". Pero hay más, dice Posidonio; hasta las más simples percepciones, como los colores y los sonidos, son llamadas "bellas" y "dulces" por la mutua adaptación o simetría entre el estímulo y el órgano [78]. En todos estos casos no hay cuestión de prioridad: en la pura conciencia de la simetría hay un placer especial, no llevado por interés biológico alguno.

Las artes del segundo tipo sólo pueden originarse cuando las necesidades de la vida son provistas por los oficios manuales fundamentales; además, se sirven de las formas naturales y los utensilios del oficio. Por otra parte, se extienden como objetos de juicio para las artes de la clase tercera: la "poesía" es enjuiciada por la gramática, y la "melodía", por la música científica. Así, pues, también las artes forman un solo conjunto omnímodo (o enciclopédico), cuyas partes son dependientes entre sí y están unidas por *sympatheia*. La finalidad suprema es el arte de vivir, es

75 SÉNECA, *Ep.* 88,21.

76 SEXT. EMP., o.c., 106-108. Cf A. SCHMEKEL, o.c., p.405.

77 CICERÓN, *De nat. deor.* II n.145 y V (supra, p.194). Sobre esto K. SVOBODA *L'esthétique de Saint Augustin* (Berna 1933) p.39.

78 K. GRONAU, *Poseidonios und die jüdisch-christliche Genesisexegese* (1914) (la belleza del color es singular en sí misma, dirá Plotino). Posidonio nada dice a este respecto, pero indica la relación o proporción (simetría) entre objeto y sujeto.

decir, el arte de ser feliz y de realizar la belleza en el comportamiento. Las ciencias están subordinadas a la filosofía; no hay filosofía natural sin matemática previa, ni música de flauta sensorial sin la consiguiente teoría musical. Pero la filosofía, que es el *conocimiento sintético y causal de todas las cosas divinas y humanas*[79], ha sido puesta ella misma al servicio de la acción moral; sólo en cuanto ella lleve a la felicidad y a la perfección, que son los más altos objetos de la actividad creadora, tiene un sentido y una razón de ser.

Capítulo III

RIGORISMO Y HEDONISMO

1. Las teorías literarias del estoicismo

1. No menos que otro sistema cualquiera, el estoicismo no puede sustraerse al movimiento artístico de su tiempo. Los estoicos más antiguos, que proceden del Asia Menor, viven en el siglo de Filetairos, rey de Pérgamo, y de sus sucesores Atalo y Eumenes, hicieron erigir magníficas obras votivas e inauguraron una época de gloria para la escultura helenística. El exotismo asiático contagia la pureza de estilo griega, y los escultores griegos dedícanse preferentemente a lo móvil, bien sea a las formas en tensión, bien a las formas fluidas y relajadas; tensión y relajación se convierten, asimismo, en conceptos fundamentales del pensar.

Al mismo tiempo alcanzan gran fama y éxito las escuelas de Pérgamo y Rodas. Un nuevo ideal es perseguido por Demetrio de Falerón († 283), que adorna su estilo con flores: "floridior, ut ita dicam", dice Cicerón[1]. Después de él vienen los griegos posteriores: Carisio, que trata de imitar el claro lenguaje de Lisias: Demócares, que escribe historia de manera oratoria; Hegesias de Magnesia, un seguidor de Carisio que, arrastrado por una preocupación infantil por la armonía, cae en un estilo roto y fragmentado: "tam fractum, tam minutum, tam in concinnitate puerile"[2]. Un siglo más tarde, Hermágoras de Temnos emprende nuevos caminos: "fecit propriam viam"[3]; es él quien forma el

79 *Stoa* p.278 y *Die Stoa* II 106: *Philo, congr. erud. gr.* 79 y Estrabón, II 104. La definición sintética procede de Crisipo, *Stoa* p.23. Posidonio añade la palabra *causal*.

1 *Bruto* 82 (ed. Garnier, p.188).
2 *Bruto* 83 (ed. Garnier, p.190).
3 Quintiliano, III 15.

género de Rodas, que será representado con autoridad por su discípulo Molón, el maestro de Cicerón. Entre los griegos tardíos y Hermágoras se desarrolla el estilo de los retóricos asianos.

En la evolución de la retórica y de la teoría literaria, los estoicos juegan un importante papel. Zenón dedica cinco libros a los *problemas homéricos* y un ensayo a la *audición de la poesía.* Cleantes escribe una obra *sobre los poetas,* y Crisipo, como había hecho ya su maestro Zenón, un tratado *sobre la elocuencia.*

A todos ellos, el arte de la palabra les parece la primera entre las artes, porque la palabra es la expresión más directa del *logos.* La voz es un aliento cálido (pneuma) que es exhalado por la tráquea bajo la influencia del corazón; así como la voz es el signo del pensamiento, así también el *logos* tiene su sede en el pecho. El arte de las formas racionales o "lógicas" en la unión con el pensar y el hablar es la lógica. Consta ésta de dos partes: la dialéctica y la retórica. En rigor, ambas no son sino aspectos de una misma cosa. Imaginaos la mano abierta o cerrada, dice Zenón [4]; también el alma se concentra en sí misma o se despliega hacia fuera. La retórica es el lenguaje del alma que se despliega hacia fuera; la dialéctica, la lengua del espíritu que se contrae. Según la etimología, se puede decir que la dialéctica se sirve preferentemente de la forma dialogante de la filosofía, mientras que la retórica domina el discurso continuo (rehô) del orador. La dialéctica, dice Crisipo, es, por consiguiente, la expresión desnuda del pensar; la retórica no se limita a encontrar o desarrollar un pensamiento, sino que da importancia a los factores exteriores o extraños, tales como la composición y el adorno del lenguaje, y hasta a la modulación de la voz y el juego de los gestos digno de un hombre libre [5]. Desde este punto de vista, es de advertir en la retórica su relación con la dialéctica, por una parte, y la poesía, la música y hasta la danza, por otra. Pero el ideal del sabio, que se entrega al *logos* con la máxima intensidad posible, es, desde luego, una retórica que se aproxime a la dialéctica.

Desde esta perspectiva nos explicamos una expresión de Cicerón: Cleantes y Crisipo han presentado la retórica de tal manera, que todo aquel que les lea, perderá todo entusiasmo por la elocuencia: "quamquam scripsit artem rhetoricam Cleanthes, Chrysippus etiam, sed sic, ut si quis obmutescere concupierit, nihil aliud legere debeat" [6]. El que conoce el ideal de Cicerón, sabe de antemano que la insensibilidad y la desnuda racionalidad de-

[4] *Stoa* p.25.
[5] S.V.F. II 297 y 288; *Die Stoa* II 31.
[6] *De fin.* IV 3.

ben haber caracterizado la retórica de ambos estoicos. En efecto, Crisipo, en contraste con Teofrasto, elimina la *hypocrisis* o declamación de la naturaleza íntima de la retórica porque influye el sentimiento, y la razón debe bastar; como partes del discurso menciona solamente el *prooemium*, la *diëgese* o *narratio*, la refutación, la recapitulación y el epílogo; la incitación de las pasiones falta por completo.

Finalmente, los estoicos añaden una nueva característica del estilo a las propiedades enumeradas por Teofrasto, es decir, la pureza de idioma (hellenismos), la claridad (sapheneia), la adaptación (prepon) y la disposición artística (kataskeuë). Al adorno sobrecargado oponen ellos la concisión tensa y lacónica de la expresión (syntonia)[7]: "Elocuencia es, en primer lugar, el uso espontáneo de la palabra adecuada para designar a cada objeto"[8].

Esta tendencia rigorística e intelectualista (que, por lo demás, acepta la persuasión emotiva de la masa vulgar) tiene su equivalente en otra dirección que sigue apreciando la poesía. El ideal de la elocuencia es la expresión directa, dialéctica; el ideal de la poesía permite la metáfora y el halago musical. De Cleantes, discípulo de Zenón, se sigue admirando el *Himno a Zeus:* "El *logos* de la filosofía, que revela las cosas divinas y humanas, no encuentra en la simple prosa una forma adecuada digna de la majestad divina. Desde los tiempo más remotos, continúa Cleantes, la medida del verso y el ritmo de la música fueron añadidos a la exposición del verdadero conocimiento de Dios. (Así, la poesía es justificada por la misma filosofía.) Como nuestro aiiento, exhalado en la angosta garganta de una trompeta, se convierte en un sonido más amplio y armonioso, así la armadura exterior de la forma artística (y poética) da al pensar y al sentir una expresión más acertada y grata"[9].

Lógicamente, el discípulo de Zenón o de Cleantes, Aristón de Quíos el Calvo, incluirá la poesía en su sistema ético de educación, mientras que excluye de él la lógica y la física[10]. A causa de su talento de orador le apodaron *la Sirena*[11]; sus alumnos le tributaban homenaje como a un taumaturgo que curaba la ceguera del alma[12]. Contrariamente a Platón, acepta al actor en su papel de *pantodapos;* un buen actor interpreta con el mismo

7 *Die Stoa* p.53.
8 G. VERBEKE, *Kleanthes von Assos* p.75.
9 *Stoa* p.14; S.V.F. 486 487.
10 *Stoa* p.18; VERBEKE, o.c., p.26.
11 *Stoa* p.19.
12 L.c., p.19.

talento tanto a Tersites como a Agamenón [13]. La lectura y la explicación de los poetas forman parte esencial de la gramática, que, por otra parte, y según las prescripciones de la razón y del uso, encaminaba a los hombres hacia el ideal de una digna y elevada expresión: "ut Aristoni placet grammatica est scientia poetas et historicos intelligere, formam praecipue loquendi ad rationem et consuetudinem dirigens" [14]. La primera finalidad de los poetas es pedagógica y ética; esto se logra por la explicación del contenido; pero intrínseca es también la belleza de la forma, que no solamente emana del *lexis*, sino también de la "música", que el oído experimentado, gracias a un juicio sensible [15], capta inmediatamente [16].

Se comprende la plenitud de la definición; junto al análisis *lógico* y la crítica de las poesías hay un juicio *sensible*, que será subrayado por Panecio-Posidonio; para ser perfecto, este juicio sensible no será puramente instintivo, y presupone la educación y el ejercicio del gusto.

A este respecto nos creemos obligados a transcribir la famosa definición de Posidonio. La poesía tiene para él (como para Cleantes) el mismo objeto: divina, como para Platón; humana, como para Aristóteles, "ella es la creación de un poema lleno de discreción (ποίημα) y la revelación de la significación más profunda de las cosas en una imitación de todo lo divino y lo humano, es decir, de todo lo que es estudiado y "racionalizado" por las ciencias encíclicas. El poema mismo es una forma verbal (lexis) métrica, rítmica, oratoria, que por su esplendor decorativo se alza por encima de la prosa puramente racional" [17]. Así, pues, colaboran de manera armoniosa la sensibilidad y la inteligencia en la conciencia y la crítica de las obras poéticas.

2. Parece, pues, que Cleantes y Crisipo no adoptan la misma actitud frente a las "bellas" letras. Entre sus sucesores crece más aún la contraposición. Los mismos poetas no se preocupan de los filósofos; siguen versificando por placer, y, entre otras cosas, editan en Alejandría cuentos míticos, aventuras picantes, descripciones sensuales. Como la prosa del Asia Menor, la forma de esta poesía es suelta, blanda, rebuscada y adornada en exceso.

Más que probablemente, los epicúreos constatan con una sonrisa el hecho evidente: las bellas letras excitan el placer de la imaginación y los sentidos, pero no guardan la menor relación con la gravedad moral de la vida. Para la felicidad del sabio.

13 L.c., p.18.
14 MARIO VICTORINO, *Ars Grammatica* (Keil) p.4. Véase nuestro vol.2.
15 Supra, p.203.
16 *Die Stoa* p.54.
17 DIÓG. LAERCIO, VII 54 60 65; *Stoa* p 278.

dice Metrodoro, la poesía no es una necesidad; por lo demás, ella suscita un sentimiento puramente subjetivo, ya que uno se imagina y capta de distinta manera que otro lo que el poeta sugiere; por consiguiente, se entrega plenamente a los estados de placer del sujeto [18].

Lo extraño es que algunos estoicos defienden la misma opinión. Eratóstenes (275-195) es un discípulo de Aristón de Quios, del cual afirma que se dejó contaminar por el epicureísmo [19]. Volviendo a la terminología de Gorgias, ve en la poesía un medio para producir el placer de los cambiantes estados de ánimo (psicagogía). El poeta no tiene por objeto enseñar ciencia ni excitar a la virtud moral, sino sencillamente hacer disfrutar. Eratóstenes es el portavoz de los alejandrinos, los cuales, dice Curtius, "eine ästhetisch-hedonistische Auffrassung der Poesie vertreten" [20]. Con los epicúreos, estos estoicos heterodoxos llevarán al escepticismo de un Galeno: "Los centauros, dice este médico, son biológica y científicamente imposibles. Y, a pesar de esto, los justificamos en el terreno estético. ¿Por qué? Porque la musa poética, irresistiblemente, (en nosotros) fabula y canta, adorna la palabra y narra lo asombroso; según creo, ¡oh Píndaro!, no es vuestra intención facilitarnos enseñanza teórica, sino hechizarnos, emocionarnos, encantarnos..." [21]

Contra este hedonismo, que sólo subraya el *delectare* de la poesía y pierde de vista el *prodesse,* se levanta y adopta firme posición el ortodoxo Diógenes de Seleucia († 150). Probablemente este discípulo de Crisipo desarrolla su teoría acerca del arte ideal de la palabra después de haber criticado la literatura positiva de su época. En esta hipótesis, el paralelismo entre su tratado *Sobre la elocuencia* y su obra *Sobre la voz humana* sería perfecto. A no ser que la música emotiva constituyese un contrapeso para la dialéctica racional. Los epicúreos defienden, respecto de la música, la misma tesis que para la poesía. La música no enseña nada; no tiene nada que hacer en orden a la virtud; no se la necesita para ser feliz; su valor y significación radican por entero en el placer subjetivo. Diógenes trata de combatir esta concepción heterodoxa con los argumentos tradicionales: aunque haya una música puramente sensual, es posible, sin embargo, una música moral. Porque la música es una psicagogía que por medio del *melos* y el ritmo produce diferentes estados de ánimo

18 Cf. E. MÜLLER, o.c., II p.194; PLUT., *non posse suaviter* c.12.

19 VERBEKE, o.c., p.27.

20 E. CURTIUS, *Europäische Litteratur und lateinisches Mittelalter* (Zürich 1948) p.473.

21 GALENO, *De usu part.* III 1. Cf. ARISTÓTELES, supra p.151-152.

buenos y malos. Ahí están los hechos, y la obra de Diógenes aporta un rico material. Por lo tanto, no es ilusorio atribuir a la música ideal, como suprema tarea, la glorificación agradecida de Dios y el ennoblecimiento del alma [22].

¿Cómo hay que explicar la acción de la música sobre el alma? No hay más que una contestación: el alma posee una doble facultad de percepción (aisthesis). Una de ellas asimila espontáneamente, como fuerza física, propiedades sensibles tales como el frío y el calor; la otra percibe inmediatamente (también en el orden sensible) la medida y el equilibrio. Es natural que estas *dos* formas de *aisthesis* estén unidas a sentimientos de placer. Pero la facultad de percepción más elevada puede ser más fácilmente adiestrada que la inferior por medio del ejercicio. Entonces da origen a ese gusto fundamentado técnicamente por el cual los conocedores de la música se distinguen de los simples aficionados a ella. En las artes plásticas se presentan, asimismo, dos grupos de espectadores: capacitados y no capacitados [23]. El paralelo con Aristón es claro...

3. La doctrina de la *aisthesis* ha sido ampliamente aplicada a la literatura por el estoico Crates de Malos, discípulo de Diógenes, que, entre otras cosas, dio clases en Pérgamo. Ataca, a nuestro parecer, a la escuela alejandrina, que, seca y docta, quería practicar la crítica literaria puramente "dialéctica" y "ética". Su criterio era el *prepon*, pero se aferraba a una norma extrínseca y ajena a la poesía; todo lo que no cuadra dentro de la *lógica* y la *moral* ha de ser eliminado de la poesía. Esta escuela es famosa en la Antigüedad; fue dirigida por puros filólogos, como Aristarco, Zoilo, Zenodoto, Aristófanes y otros.

Mientras la tradición ve en Homero al gran maestro de la política y hasta de la estrategia, y, asimismo, al gran teólogo, aunque habló en fábulas, y al gran moralista y educador, Aristarco pone expresamente a la nueva generación poética, con Calímaco, por encima del antiguo poeta épico. En su estudio sobre los versos auténticos y no auténticos de Homero no se deja llevar exclusivamente por argumentos filológicos e históricos, sino por una pasión de depuración dialéctica y ética. En la *Ilíada* esmintea, Apolo es llamado "dios de los ratones": esto es indigno de una deidad, y Homero no puede haber dicho semejante cosa. En otro sitio hay una enumeración o catálogo; pero todo es allí arbitrario y sin orden; imposible que Homero no hubiera sido prudente (?) y "necesario". Es inmoral que Nausicaa declarase a sus criadas haber deseado a un hombre como Odiseo; inaudito

22 ARNIM, fr.61-64, in περὶ μουσικῆς.

23 *Stoa* p.179-180. Ver supra p.207 el texto y la nt.15.

que Fénix hubiese abrigado el proyecto de un parricidio. Todo lo que es contrario al *prepon* debe ser rechazado como impuro y no-homérico. Zoilo, "el azote de Homero", sobrepasa todas las demás críticas y ataca a Homero incluso hasta en su personalidad humana. La crueldad irrazonable de Apolo, que no solamente alcanza a los hombres culpables, sino también a los perros y otros animales con las flechas de la aljaba, es absurdo e irreligioso. ¿Y qué decir de la pasión de Aquiles por la bebida, de sus excesivas lamentaciones ante la muerte de Patroclo, de lo atrabiliario de su carácter? Y en la *Odisea* el poeta transmuta a los hombres en cerdos, que, no obstante, siguen hablando y llorando como hombres. Todo en la épica, dice Zoilo en términos aristotélicos, es arbitrariedad, tontería, imposibilidad; todo parece ilógico y, para todo el que piense, cómico... [24]

Crates se muestra más comprensivo y complaciente que los racionalistas de Alejandría. Ataca por dos lados el rigorismo de éstos; considera a la poesía como un arte autónomo sujeto a un *prepon* interno; acentúa un doble placer estético que los rigoristas desdeñan. Por una parte hay que preguntarse lo que necesita la poesía para ser poética, no lógica o ética; no se toma contacto con lo poético como si fuese una forma de dialéctica; la poesía no es un objeto de la pura inteligencia, sino de una especie de *aisthesis*. Todas las descripciones y sentimientos que el poeta canta hay que contemplarlas y sentirlas sensiblemente; sólo de esta manera se llega al contacto con el Logos divino que (por la clarividencia del poeta) está presente en cada poema. Por tanto, el placer poético proviene, en primer lugar, de los elementos sensibles, es decir, de la apreciación capacitada de la armonía (forma) verbal, métrica y rítmica y del sentir ("Einfühlen") los "pensamientos" del poeta (contenido). Pero en un plano más elevado, el poema es comprendido por otra inteligencia distinta a la rigurosa razón de los alejandrinos; en la interpretación de los poemas no se rechaza el *logos*, sino que descubre significaciones más profundas que estaban escondidas bajo formas alegóricas [25].

El alegorismo toma nuevo vuelo con la Stoa. Ya para los primeros estoicos el habla es la primera creación (artística) del espíritu; no una creación arbitraria, sino una creación relacionada con la naturaleza de las cosas nombradas. De ahí la singular importancia de la etimología. Zenón y Crisipo continúan la obra de Pródico; en el nombrar hay tres posibles caminos: o bien se expresa de manera positiva la esencia de las cosas: *Zeus*

24 Cf. E. MÜLLER, o.c., II 3 p.225-231.
25 *Stoa* p.180. Cf. FILODEMO (ed. Jensen), V 21 23-26

proviene, en el nominativo, de *Zèn*, vida; en el genitivo, *Dios*, de *di'ontos*, el porqué o la causa del ser. O bien se presenta la naturaleza de las cosas de manera negativa: un bosque oscuro, *lucus* dirán los gramáticos romanos, es precisamente la negación de una comarca luminosa, *lux*. Finalmente, en ambos casos es posible una metátesis: *Hera* significa lo mismo que *aër;* ella es la deificación del aire [26].

La relación fundamental entre las *cosas* y los nombres es, pues, la "analogía", como ya decía Crisipo. Hay que entender el concepto con amplitud; existe una analogía entre el artista y su obra artística, y por esto se llama *thericleios* a una especie de cáliz, según el nombre del que lo hizo (Cleanthes) [27]. Pero como las *palabras* difieren muchas veces, en su estructura, de la estructura de los *seres*, el etimologista debe tomar en cuenta también la "anomalía" [28].

La alegoría es un medio para expresar o sugerir indirectamente y en lenguaje figurado la esencia de las cosas. Así como la significación de los nombres se basa en el sentido propio, ella se funda en la misma naturaleza, es decir, en la relación simpática que une todas las partes del todo. La alegoría nos permite descubrir la significación más profunda de las expresiones. Cuando los poetas cantan bajo la influencia de las musas demoníacas o divinas, entonces se puede y se debe, gracias a la explicación alegórica, descubrir un sentido oculto en sus poesías. Crisipo—el rígido dialéctico—sabía aprovecharse de todas las argucias de la etimología y de las alegorías y aclaraba toda su enseñanza con citas de obras poéticas [29]. Bajo la influencia de la Stoa, la interpretación alegórica de Homero, que habían practicado ya los sofistas anteriores, tomó nuevos vuelos. ¿No se podía dar de esta manera a los mitos y cuadros más escandalosos una profunda significación metafísica y moral y al mismo tiempo resolver la mitología en pura racionalidad? [30]

Dentro de esta relación se explicarán los conceptos sobre teología que San Agustín toma de Varrón, y que provienen, con toda seguridad, de Panecio: "Tria genera theologiae dicit esse... eorumque unum *mythicon* appellari, alterum *physicon*, tertium

[26] *Stoa* p.29.

[27] VERBEKE, o.c., p.76.

[28] *Stoa* p.28. El juicio de Cicerón no puede ser más severo: "Quid vos delectat explicatio fabularum et enodatio nominum?... Magnam molestiam suscepit de minime necessariam primus Zeno, post Cleanthes, deinde Chrysippus commenticiarum fabularum reddere rationem, vocabulorum cur quique ita appellati sint, causas explicare" (*De nat. deor.* III 24).

[29] *Stoa* p.76; S.V.F., II 908 909.

[30] Cf. *De nat. deor.* I 15 y III 24.

civile" [31]. La primera representación mítica de los dioses ha sido desarrollada por los poetas; la segunda, científica, por los filósofos; la tercera, pragmática, por los políticos. Los poetas cuentan de los dioses toda clase de actos inmorales, que ellos inventan según los moldes y formas de la fábula, pero que, según el contenido, se basan en significaciones más profundas, que es posible descubrir alegóricamente: "*Mythicon*... quo maxime utuntur *poetae*... in quo multa contra dignitatem et naturam inmortalium ficta". Los políticos se preocupan sólo por la disciplina dentro del Estado, y deifican el poder de éste. Los pensadores se sirven de la razón para, libres de todas las fábulas, investigar la relación racional entre la realidad sensible y la suprasensible. "Quis non videat, reconoce San Agustín, cui palmam dederit Varro? Utique secundae theologiae quam supra dixit philosophorum".

San Agustín sigue aquí a su querido maestro Cicerón, que en el *De natura deorum* había emitido un severo juicio sobre la teología de los poetas: "Poetarum ista sunt, nos autem philosophi esse volumus rerum auctores, non fabularum" (c.31). Para la *Poética*, el hecho más importante es que los estoicos, bajo la influencia de Platón, según el testimonio de Cicerón y Varrón, han caracterizado la poesía de manera distinta que Aristóteles. Para el Estagirita, los primeros teólogos no eran verdaderos poetas; para los estoicos, por lo contrario, la poesía comienza con la explicación de lo divino (cf. Posidonio) y el elogio de los dioses (cf. Diógenes de Seleucia); sólo en los tiempos postreros, ínfima también en valor, viene la poesía humana que Aristóteles describe...

Los gramáticos posteriores aceptan la doctrina estoica sobre lo poesía mítico-religiosa; en el siglo III después de Cristo reaparece, entre otros, en Mario Plotios Sacerdos (Keil, VI 502), que la lega, a su vez, a San Isidoro. Con San Agustín, San Isidoro de Sevilla será la fuente más importante de Santo Tomás de Aquino en su explicación y "Umdeutung" del punto de vista de Aristóteles... Sin reservas él llamará poetas a los primeros fabulistas teológico-filosófico-naturales: "Primi qui *per modum quemdam fabularum* de principiis rerum tractaverunt, dicti sunt *poetae theologizantes*" (In *Metaph.* I lec. 3).

2. La crítica de la música

Volviendo a la música, de la que ya hemos hablado en relación con Diógenes de Seleucia, hay que señalar que no sólo su

[31] *De civ. Dei* VI 5.

carácter ético, sino también su carácter formal, fue disfrutado por los estoicos. Cierto día, Zenón invitó a sus discípulos a asistir a un concierto del citarista Amoibeos. "Vamos allí, dijo, para experimentar qué clase de armoniosos sones son capaces de producir la tripa y las cuerdas, la madera y el hueso, cuando (gracias al arte) toman parte en el orden, el número y el *logos*" [32]. También es sensible a la música de la naturaleza, es decir, al susurrar del olivo, en el cual Zenón ve probablemente una producción artística, aunque inconsciente [33]: "Cuando de un olivo brotan flautas que cantan melodiosamente, ¿no es acaso porque en el árbol ya está presente el arte de tocar la flauta?" [34]

El poder de la música nace de la fuerza melódicamente ordenada que se llama *logos*. Posidonio vuelve a la primera fuente de la creación musical; el compositor y el cantor cantan influidos por el fuego divino que traspasa su alma; la única fuente de toda poesía y música es el impulso de fervor espiritual, que no solamente hace *ver*, sino también hace *sentir* la esencia de la armonía y la ordenación divinas.

Los epicúreos no se quedan atrás, y Filodemo de Gadara, un contemporáneo de Cicerón, trata de combatir la doctrina de Diógenes de Seleucia. Primeramente es imposible, dice, que la música imite. ¿Qué hace "ver"? ¿Se dirá que expresa el *ethos*? Pero ¿cómo explicar entonces que la misma obra sea interpretada de distintas maneras? El uno encuentra majestuoso lo que el otro encuentra sensual. A cada obra se le atribuye el carácter basándose exclusivamente en opiniones subjetivas. No es posible hablar de un modelo de imitación objetivo y natural. Cuando un canto emociona a todos del mismo modo, no se debe al *melos*, sino al texto. Nada nos convence sino la palabra; los poetas son religiosos o eróticos a causa de sus versos, no de su música. Por tanto, Píndaro y Simónides son antes artistas de la palabra que compositores. Considerada en su estructura puramente musical, la música no posee valor emotivo moral, sea música humana o cósmica. No es buena ni mala. No es necesaria ni siquiera útil para la vida moral. Nació sencillamente para halagar los sentidos, como lo bebida o los manjares deliciosos. Es como una especie de arte culinario que halaga los sentidos, un arte de la diversión y del recreo (περισπᾶν), un puro juego (παιδία) y un lujo superfluo (ἀκολασία) [35].

El testimonio de Cicerón nos informa acerca de la significa-

32 *Stoa* p.11.
33 Ver supra toda su doctrina estética. p.187ss.
34 S.V.F., I 112-114; *Stoa* p.57.
5 SCHAEFKE, o.c., p.163-165.

ción de la música en el siglo I. El confirma la tesis paradójica de que Epicuro y sus discípulos—y aquí menciona el nombre de Metrodoro [36]—, pese a su doctrina del placer como bien supremo, se niegan en redondo a añadir los placeres musicales a la sustancia de la verdadera felicidad. Por tanto, Filodemo sigue fiel a la doctrina de Epicuro: el maestro, dice Cicerón, se ha preocupado solamente por el verdadero bien; nunca ha malgastado su tiempo en sabiduría inútil, ni en analizar poemas, ni en el disfrute infantil de la música: "in quibus nulla solida *utilitas* omnisque puerilis est *delectatio*" [37]. Placer superficial y puramente secundario: eso es la música y nada más. También para Lucrecio es un arte del puro placer. Si se quiere llamarla una imitación, en este caso es sólo una imitación cuando con la voz humana o con instrumentos imita el canto de los pájaros o los sonidos de la naturaleza, no porque reproduzca el *ethos* [38].

Es paradójico que los estoicos defiendan la seriedad de la música mientras que los epicúreos la rechazan como placer superfluo. El mismo Cicerón no quiere mostrarse demasiado severo. Ciertamente, los caracteres fuertes no tienen necesidad de estímulos musicales. Pero ¡cuán profunda e intensa es la acción de la música en almas tiernas y sensibles!; "in animos teneros atque molles influere!" Casi es imposible de expresar lo grande que es entonces su influencia para bien o para mal: "Namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit". Ora relaja y enerva el alma, ora la recoge en sí misma.—La expresión es estoica y recuerda a Diógenes.—El sabio Platón ha prohibido alterar las viejas tonalidades por temor al veneno que la música esconde en sí: "valdé hanc labem veretur". Cicerón no comparte esta severa opinión: no hay que temer ni que menospreciar a la música: "Ego nec tam valde id timendum nec plane contemnendum puto" [39].

Aunque Sexto Empírico no escribió su crítica de la música hasta el año 150 después de Cristo aproximadamente (y, por tanto, podríamos tratarle más adelante), creemos que en su síntesis históricamente fundada vuelve en gran parte a los epicúreos anteriores. En un primer tomo combate la doctrina tradicional del *ethos* basándose en el evidente relativismo del gusto musical [40].

Los aficionados a la música pretenden que ésta crea orden, medida y equilibrio; Pitágoras calmó a un mancebo furioso con la música, y Esparta animaba a sus guerreros con ella; que, se-

36 Supra p.207-208.
37 *De fin.* I 8 (ed. Garnier, p.22).
38 V 378.
39 *De leg.* II 15 (ed. Garnier, p.310; sobre su influencia, p.308).
40 SCHAEFKE, o.c., p.166ss "Erste Gattung" p.167-169.

gún Aristoxeno, al lado de las armonías corruptoras hay una música digna; que Homero y otros poetas han influido y siguen influyendo en la masa popular; que la música da origen a estados de ánimo religiosos, etc., etc. Todos estos argumentos ya los había resumido Platón.

Por lo que a mí toca, comparto el punto de vista de los epicúreos: la música aparta de toda actividad práctica, de toda forma de verdadera actividad; es una pasión que domina por entero, como la pasión por el vino. La doctrina del *ethos* no se basa en la expresión de la naturaleza objetiva, sino en opiniones puramente subjetivas. La acción de la música no dura sino el tiempo que se tarda en escucharla. Todo lo que logra es negativo; por ejemplo, ella aparta la atención del peligro, pero no lo hace positivamente valeroso. Su efecto es el mismo que los del sueño y la bebida: aturde y distrae la atención. La comparación de la música con la poesía no es válida, porque en la poesía hemos de obrar con palabras unidas con pensamientos, y en la música, por el contrario, con puras sensaciones auditivas sin relación alguna con ideas. La música, finalmente, no responde a una exigencia necesaria, sea del cuerpo, sea del alma; evidentemente, no la necesitamos para vivir, como necesitamos alimentos y bebida; evidentemente, no la comprendemos sin una formación científica, que por cierto no está dada por la naturaleza como una propiedad necesaria. La música induce a disfrutar pasivamente en la indolencia, y, como en modo alguno incita a la actividad, no guarda la menor relación con el comportamiento ético.

Al lado de estas consideraciones, que, a nuestro parecer, están inspiradas por la tradición epicúrea, Sexto demuestra en una segunda parte que la música tampoco puede justificarse como ciencia. Aquí piensa, probablemente, en Aristoxeno [41] y Ptolomeo [42].

Toda la música se basa en la armónica y la rítmica; por tanto, ambas están sometidas a la crítica. No hay armónica sin *sonido*, no hay rítmica sin *tiempo*. Porque el sonido produce el tono; el tono, el intervalo; el intervalo, el *melos*. ¿Qué es, pues, el sonido? No es una cosa objetiva, sino un estado subjetivo. Se le atribuye como cualidades propias lo alto y lo bajo. Pero ambos términos son puras metáforas. Se pretende con ello medir el sonido; pero éste carece de extensión en el espacio. No es un objeto material, tangible, ni una cualidad del alma. Por tanto, no se puede demostrar que el sonido existe, a no ser como una

41 Supra p.156ss
42 Sobre Ptolomeo véase nuestro vol 2

impresión volátil, subjetiva. ¿Y en lo que respecta al tiempo, que, según Aristoxeno, es la base del ritmo? Toda su realidad está en el momento presente: ni el pasado ni el porvenir existen; así, pues, el tiempo, como conjunto, no es limitado ni ilimitado. El momento mismo es indivisible; por tanto, no es posible mensurarlo ni en sí ni en relación con otro momento indivisible. Así, pues, tampoco se puede determinar y justificar de manera teórica ni el ritmo ni el *melos* [43].

Por tanto, la música no tiene un valor objetivamente fundado, emotivo o ético; no puede ser definida en relación con la voluntad. Tampoco tiene una estructura objetiva o científicamente justificable; no es explicable en términos racionales. Así, se disuelve por completo en el mero experimentar de hecho y en el inútil disfrute de sensaciones o impresiones puramente subjetivas.

3. El alegorismo de Filón

Al gran complejo que constituye la estética estoica pertenecen también las numerosas consideraciones de Filón, que, abstracción hecha del aspecto cronológico, puede ser estudiado aquí. Filón de Alejandría (30 a.-50 d. de J.C.) aplica a la música la doctrina de la alegoría; de esta manera le da un carácter espiritual. En su sincretismo religioso y filosófico se pueden seguir las diferentes corrientes del platonismo, el estoicismo de Panecio-Posidonio, el epicureísmo, etc.

En Alejandría, el gran puerto de mar que muy pronto se convirtió en un centro de cosmopolitismo, nació un sincretismo extremado. En realidad, pensaban muchos intelectuales, no hay más que una sola verdad religiosa. La deidad se revela en diferentes formas, sean egipcias, griegas o asiáticas, pero ella es siempre una y la misma. Lo que los filósofos explican de manera racional lo interpretan los poetas en fábulas y mitos. Moisés enseña con otras palabras lo mismo que afirma Platón: la *Ley* y la *Stoa* persiguen la misma moralidad.

Ya en la primera mitad del siglo II antes de Jesucristo, el judío Aristóbulo pretende en su *Explicación de la ley de Moisés* que el Dios de Israel había dado la verdad en toda su pureza solamente al pueblo elegido, que los filósofos griegos habían tomado sus doctrinas de las fuentes judías y que el peripatetismo es una explicación singular de la Biblia. Sin abandonar la unidad de la revelación, Filón cree que la filosofía griega corre paralela con la sabiduría judía; nada esencial separa a ambas. Por tanto, se

43 Schaefke, o.c., "Zweite Gattung der Widerlegung" p.170-172.

puede ser al mismo tiempo un israelita creyente y un heleno filósofo.

Esto es así porque toda verdad proviene de Dios; las *artes*, leyes y virtudes no son, según Filón, el producto del espíritu humano entregado a sí mismo, porque la centella de la inteligencia ha sido encendida por el *logos* divino *(Comm. alleg. Leyes* III c.9-12,30). Y por esto mismo deben estar sujetas al culto de Dios. "Agar, la esclava, parió hijos a favor de Sara, la esposa": las ciencias y artes subordinadas deben producir frutos en servicio de la filosofía, y la filosofía debe producir virtudes para mayor honra de Dios. De esta manera es interpretado Posidonio.

Dios es el gran artista; todo el que contempla una casa, una ciudad o un barco, sabe que ha habido un constructor, que antes de su realización había imaginado todas estas cosas *(Comm. alleg.* I 37,41). Así, pues, sabemos, como los estoicos, que Dios existe, pero no nos es posible decir lo que El es: "Dios es el Ser increado, el supremo Bien, *la Belleza* y la Gloria. Pero en realidad él está por encima de lo bueno, de lo bello, lo glorioso, de todas las perfecciones que la palabra pueda expresar. Ningún lenguaje es capaz de alcanzar a Dios, porque Dios es inalcanzable, siempre retrocede y se escapa" *(Leg. ad Caium* 546).

Dios sólo puede llegar en contacto con lo puro. Para explicar la acción de Dios en la materia impura hay que aceptar que se lleva a cabo por medio de seis "fuerzas": 1) el *logos* divino, que es un "Ser" elevado por encima de toda ciencia y virtud, por encima de lo bueno y lo bello; 2) la fuerza creadora que produce el orden de manera artística; 3) el poder que la domina continuamente. De la fuerza creadora emanan: 4) la misericordia bienhechora; del regio poder, 5) la justicia legisladora y castigadora. Nacido de los supremos poderes, impregnado de todo y abarcándolo todo, se extiende el mundo racional, sexto poder debajo de Dios, séptimo principio y número sagrado en la serie de principios.

En la explicación de la creación, el Génesis y el *Timeo* son fundidos de forma armónica y alegórica. Naturalmente, no se puede hablar en sentido literal de seis días, de trabajo y descanso, de la inhalación, alma, etc. Dios ha hecho al mundo por medio de su pensamiento y su voluntad *(De creat.)*. Para simbolizar la perfección de la creación, nuestro mundo se creó en seis períodos: "seis" es un número sagrado *(Com. alleg.)*. Directa e inmediatamente, según su propia imagen, Dios ha creado tan sólo la imagen originaria e ideal del hombre; primero, por medio de poderes subordinados—"formemos al hombre"—ha

sido creada la materia, y en la materia el cuerpo humano. En el hombre, Dios toma contacto con el espíritu; sólo por medio de la inteligencia pone El en movimiento las fuerzas inferiores del alma. A la inteligencia en el alma corresponde el semblante en el cuerpo; la inteligencia y el rostro son, cada una en su orden, lo más alto y lo más bello.

Como el hombre estaba expuesto a la miseria de la existencia material, Dios le dio el arte y la virtud; el arte, para que le sirviese de ayuda contra las enfermedades materiales; la virtud, para preservarle de las "enfermedades" del alma. (El arte y) la virtud son la garantía del verdadero placer y de la felicidad; por ello están simbolizados en el paraíso, el edén, el "lugar de refrigerio y placer" *(Comm. alleg.* I 43-46). Pero el hombre se ha atribuido a sí mismo lo que pertenecía a Dios. Después de la caída se escondió ante la faz de Dios. ¿Qué significa esto, ya que Dios está presente en todas partes? "En su corazón, dice Filón, el pecador trata de apagar y esconder el verdadero conocimiento de Dios; él atrae la oscuridad sobre sí mismo: reniega de la luz divina; se destierra a sí mismo del coro celeste" *(ib.,* III 4-8).

El alegorismo se basa en la *correspondentia* de todos los seres y, sobre todo, en la armonía de la materia y el espíritu, de las formas sensibles y las racionales. Preocuparse por el cuerpo es bueno, preocuparse del alma es mejor, pero lo mejor de todo es no dar de lado ni al cuerpo ni al alma. Así, pues, hay que respetar en el texto tanto la letra como el espíritu, el sentido "físico" y el "espiritual". "Yo condeno a los hombres que no dan valor a la letra (de la ley)... Hay que guardar la letra, pero al mismo tiempo hay que buscar la verdad espiritual que está encerrada en ella... La fidelidad a la letra facilita la comprensión del sentido místico que está simbolizado por ella... (Pero no hay que convertirse en esclavo del cuerpo), si bien hay que amar el cuerpo como morada que es para el alma" *(Migr.* 16).

Así, pues, Filón suaviza el rigor del cinismo. El busca el sentido alegórico de las cosas y los libros, es decir, quiere volver a encontrar en la letra de la Biblia, gracias a las alegorías, su *convención filosófico-teológica* preestablecida para espiritualizar el antropomorfismo, lo "fabuloso", lo pura y secamente literal. En esto apela a la tradición, a su razón personal y a la inspiración divina.

El impulso y fervor religioso caracteriza a los profetas, y en primer lugar a Moisés, el sabio ideal tanto para los griegos como para los judíos. Pero también otros hombres están inspirados por Dios, como los *Septuaginta* y el mismo Filón: "A veces me he

puesto a trabajar sin el más mínimo pensamiento. Y de repente me sentí lleno de toda clase de verdades. Las intuiciones caían invisiblemente sobre mí, desde la altura, como copos de nieve o granos de simiente. Arrebatado por la inspiración divina, olvidéme de todo *como las coribantes;* del sitio donde me encontraba, de las personas que me rodeaban, de mí mismo y de lo que había dicho y escrito." "La inspiración es un éxtasis; el alma es arrebatada de sí misma, o, mejor dicho, la divinidad se revela en el menosprecio de la inteligencia por el medio ambiente sensorial; el intelecto siente como una santa embriaguez. Al igual que las coribantes, se ve dominado por el entusiasmo. Nuevos se hacen sus deseos, nuevo su amor... Quiere contemplar al mismo supremo Príncipe..., y la luz irradia sobre su ser los rayos más dulces y más puros... Si queréis heredar los bienes divinos, huid de la tierra, del cuerpo, de la razón; huid de vosotros mismos, *como los endemoniados y las coribantes,* encantados y arrebatados por el fervor divino" *(In Gen.* III 9; IV 20; *De opif. mundi* 71; *Quis rer. div. heres* 69-70).

En este estado de inspiración es donde el profeta descubre las más altas alegorías o el más profundo sentido de la realidad. Normalmente, tiene que contentarse con la autoridad de la tradición y el esfuerzo de la propia razón. La tradición explica a la circuncisión por la pureza ritual y por prescripciones higiénicas, pero Filón encuentra otra significación: la circuncisión material es el "signo" de un "sentido" espiritual; hay que cortar de raíz los meros placeres y hay que entregar de nuevo a Dios todo cuanto es bueno (léase las artes y las virtudes)... *(De circumcis.).* Sólo de esta manera se podrá buscar verdaderamente a Dios: "Si buscáis a Dios..., no permanezcáis torpemente trabados en la masa material del cuerpo o en la soberbia de la razón... Sal fuera de ti mismo, ¡oh intelecto! Pero buscando a Dios, ¿le hallaréis? No es seguro, porque El se ha mostrado sólo a muy pocos... Pero para participar en el supremo Bien basta con buscarlo con sencillez; incluso si ellos no logran el fin que se proponen, los deseos de lo bello *alegran siempre y anticipadamente a las almas que los sienten*" *(Com. alleg.* III 47-48).

En el cuadro de estas consideraciones generales hay que aclarar algunas observaciones musicales y estéticas de Filón; la belleza, especialmente la musical, no debe ser disfrutada o menospreciada por su pura sensualidad, sino que, por el contrario, debe ser apreciada como revelación de una perfección espiritual. Por tanto, los bellos cantos deben tener su sitio correspondiente en la liturgia y en el culto, porque por medio de las obras bellas alabamos mejor a Dios. El silencio cuadra mejor que la palabra

con la contemplación. Porque Dios es inefable y uno, y la palabra se basa en la dualidad del pensar y de la expresión; por eso en el silencio permanece la visión una y singular *(De gigant.* 52).

Innumerables son los placeres de los sentidos, explica Filón. El ojo disfruta de las bellas formas visuales [44], que consisten en líneas y colores, y se regocija con la belleza del cuerpo humano, determinado por un tamaño acertado (Aristóteles), la armonía de los miembros del cuerpo (Aristóteles-Crisipo) y el brillo de los colores [45]. El oído se deleita con los sonidos puros producidos por los pájaros y los instrumentos. Pero este deleite, si es un goce puramente sensorial, es peligroso. Siempre variable, recuerda las contorsiones sinuosas de la serpiente del paraíso terrenal. Ella sigue viviendo sin descanso como el símbolo del hechizo [46].

La música sólo se convierte en un bien cuando crea orden en el alma, determina el ritmo de las pasiones, convierte el desorden en armonía gracias a la medida y suscita una melodía del fondo de una disonancia. Por estos motivos ella influye en la formación del hombre y ocupa un lugar en las artes encíclicas (Posidonio). Nunca se debe practicar la música sensorial con pasión exagerada o placer sensual; hay que considerarla siempre como un símbolo y un medio de armonía moral. Nunca hay que olvidar que la gran obra de arte que tenemos que hacer es nuestra propia personalidad; es el alma la que debe ser convertida en una armonía, no escuchando sonidos sensoriales de diferente tonalidad, sino por medio de la elección racional de lo mejor entre los bienes contrapuestos [47].

El ideal de toda música está en Dios, que es la unidad por encima de toda multiplicidad, por encima de toda espacialidad, por encima de toda sucesión en el tiempo. Pero Dios ha creado el todo con sabiduría, como un maravilloso cosmos. Cuando hizo despertar al hombre a la vida, había preparado ya para su ojo y su oído un espectáculo de armoniosas figuras (las estrellas) y de danzas y ritmos maravillosos (el movimiento de los astros) gobernados por proporciones regulares y períodos armoniosos. De esta música cósmica, que representa la verdadera música, imagen primitiva de todo cuanto se denomina armonía, canto y danza, los hombres han recibido una impronta en su propia alma. Y por esto son ellos (por naturaleza sensibles a toda armo-

44 *Leg. alleg.* II 74.
45 *De vita Mos.* III 140.
46 GÉROLD, *La musique chez les Pères de l'Eglise* p.58ss.
47 *Quod Deus sit immutabilis* 24-25.

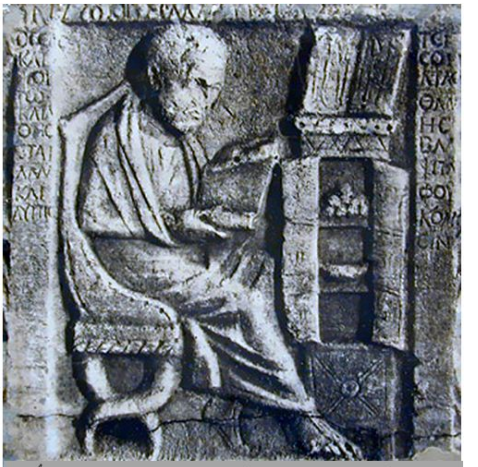
nía) y han concebido, realizado y transmitido un arte que es útil, incluso necesario, para la vida temperada... [48]

Por tanto, el cielo es el arquetipo de toda música, cualesquiera que sean los instrumentos de que ella se sirva. Él ha sido construido de tal modo, que su composición formaría acompañamiento adecuado a todos los himnos que los hombres cantasen para glorificar a Dios [49]. Cuando el espíritu contempla las regiones celestes y (por medio de la música) participa en la danza (de las estrellas y los planetas), cuando contempla las imágenes primeras y las ideas de todas las armonías sensibles y su belleza singular, cae víctima de una espiritual embriaguez y, *como las coribantes*, vese avasallado por un entusiasmo divino [50].

Con la tradición platónica, Filón fundamenta la música humana en la cósmica (y la cósmica, a su vez, en la ideal); como los estoicos, concede mayor valor a la música de la naturaleza que a la imitadora música del arte. Pero en esto hace una distinción importante entre la música artística instrumental y la vocal. El canto pertenece a los sonidos que son producidos directamente por la naturaleza; los instrumentos están fabricados por el *hombre:* "La música que nace de las flautas, las liras y los demás instrumentos es inferior al canto de los ruiseñores y los cisnes; ella es tan sólo una imagen débil y fugaz de la armonía eterna. Pero no se puede comparar el canto de los pájaros con el canto de los hombres, ya que la música humana está basada en los sonidos articulados del habla, interpreta el pensamiento y (hasta en las alturas de tono de los sonidos puros) posee una claridad espacial. Las armonías (instrumentales) y animales no halagan sino al oído por medio de la modulación y de la variación de los sonidos; el canto humano, que la naturaleza ha hecho posible de modo directo, no sólo habla al oído, sino que, gracias al pensamiento unido al *melos*, también al espíritu" [51].

48 *De opif. mundi* 78.
49 *De somniis* I 37.
50 *De opif. mundi* 70-71.
51 *De poster. Caini* 103ss. El alegorismo de los números que aparece en Filón será tratado en el volumen segundo.

LA ANTIGÜEDAD ROMANA



PRIMERA PARTE

EL HELENISMO EN ROMA

CAPÍTULO I

LOS PRIMEROS CONTACTOS

1. LOS NUEVOS IDEALES PLÁSTICOS

En el 212 los romanos ocuparon Siracusa, capital griega de Sicilia. Ya antes, en el sur de Italia habían entrado en contacto con otras ciudades de origen y civilización griega: Fabio Máximo había trasladado un colosal Hércules de Lisipo desde Tarento a Roma. Con la caída de Siracusa comenzó la helenización de Roma, porque "desde este momento los romanos comenzaron a gastar gran parte del día en discusiones sobre el arte y los artistas" [1]. Contra esta moda había de acometer con acritud Catón el Mayor.

En el 144, después de la campaña macedónica, Corinto fue entregada al saqueo por Mummio. Los soldados, dice Polibio, no se preocupaban por las obras maestras, ni siquiera por las imágenes sagradas: "Con mis propios ojos vi a soldados jugando a los dados sobre cuadros que habían arrojado al suelo."

En 133, Atalo III, rey de Pérgamo, dejó su reino a la República, que de esta manera entró en contacto con la cultura grecoasiática. Atalo III era gran amigo del arte; en una especie de museo real tenía ricas colecciones; se dedicaba a investigaciones científicas en torno al arte, entre otras cosas acerca de la escultura; protegía no sólo a los artistas, sino también a sus bibliotecarios, que, siguiendo el ejemplo de Antígono († 197), compusieron el catálogo y la biografía de los artistas griegos. Ya entre los precursores del medio loco Atalo III, bajo Atalo II, Eumenes II —que en Atenas construyó el Odeón y el Teatro—y Atalo I, admirador de la belleza griega y amigo de Roma, Pérgamo era un famoso emporio de arte. Según Plinio, es con la ocupación del reino de Pérgamo cuando el gusto por el arte griego triunfa definitivamente en Roma y sustituye allí a las antiguas tradiciones toscanas o etruscas: "De esta época datan la exagerada pompa y lujo y la decadencia del auténtico arte." En el siglo I antes

[1] PLUTARCO, *Vitae, Marcellus*, 21.

de Cristo, la evolución se ha cumplido: el arte en Roma es griego o helenístico.

"La dialectique artistique de l'Italie meurt, la langue artistique grecque devient la langue universelle du monde romain" [2]. Artistas griegos de toda laya vienen a establecerse en Roma. Así, el pintor Metrodoro, que se lleva Pablo Emilio consigo de Atenas. Metelo vuelve con familias enteras, como las de Timarquides, Polycles, Dionysos. Aun bajo Augusto sigue la inmigración; casi todos los artistas romanos llevan nombres griegos y sus maestros proceden de Atenas. Poco a poco, ciudadanos romanos sustituyen a los griegos; así, en el siglo I antes de Jesucristo, el famoso Praxiteles, cincelador y escultor, que, siguiendo el ejemplo de artistas de Atenas y Pérgamo, escribió un libro sobre "las obras de arte más famosas del mundo". De él es la afirmación de que el arte de modelar (plastikè)—piénsese en las estatuas de terracota de Etruria—es la madre del arte del mármol, del bronce y del metal. De su discípulo Stefano se ha conservado la estatua de un hombre joven, sobre la que M. Collignon escribió: "La structure du corps rappelle les anciennes oeuvres peloponésiennes, mais l'exécution très adoucie lui donne je ne sais quelle expression équivoque et contraste avec la solidité des formes" [3]. Stefano tenía como discípulo a cierto Menelaos, que alcanzó la cumbre de su fama bajo Augusto y Tiberio; contrariamente a su maestro, Menelaos volvió al aticismo arcaizante.

Sólo paulatinamente los romanos descubrieron la diferencia entre el clasicismo griego y los ideales helenísticos; gracias a Pérgamo entraron antes en contacto con el Asia misma que con el arte de Argos y del Atica: "Bien peu parmi les Romains étaient à même d'apprécier la noblesse des souvenirs et la grandeur des modestes cités grecques... Bien peu au contraire, pouvaient manquer d'admirer la richesse éclatante de l'Asie. Les villes y étaient immenses... Dans les cités grecques l'architecture s'était bornée le plus souvent d'élever des temples aux dieux; en Asie c'étaient des villes entieres qu'il s'agissait des construire. Les habitations privées, les perspectives et l'agencement des rues, les places publiques, les édifices civils et surtout les palais des princes avec toutes leurs annexes, posaient une infinité de problèmes nouveaux dont la solution était confiée à l'artiste. L'art religieux des temps anciens avait cherché la beauté dans l'harmonie des proportions, dans la simplicité des lignes, dans la gravité

2 A. GRENIER, *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art* (1938) p.281. El propio autor cita a FÜRTWANGLER, *Die antiken Gemmen* III p.300.

3 Sobre Praxiteles, PLINIO, *Hist. Nat.* 33,130; 35,155 y 36,39; también M. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque* (1897) p.658.—Sobre Stefano, COLLIGNON, II 364-5.

sévère de la décoration. L'esprit nouveau appellait le gigantesque et multipliait l'ornement. Au sculpteur, au peintre, au mosaïste, au ciseleur même, l'architecte confiait la décoration de vastes surfaces. L'immensité des places publiques, le long développement des portiques, les jardins exigeaient des statues ou plutôt des groupes et sollicitaient tous les artifices qui attirent l'oeil, l'occupent et l'amusent..." [4] Desde el siglo III, el movimiento helenístico fue dirigido por tres grandes ciudades: Alejandría, Antioquía y Pérgamo.

En esta última ciudad, en los gigantes y galos de los monumentos regios se concilian el alegorismo con el realismo y el patetismo; el movimiento, el esfuerzo, la pasión y el sufrimiento, reproducidos del natural, constituyen los nuevos temas. El escultor multiplica los episodios trágicos y las antítesis románticas en el contenido. Pero también en la técnica formal persigue un virtuosismo de asombrosos aciertos: "Il multiplie les morceaux de bravoure, faits suivant ces formules d'atelier, qui sont ă l'art ce que sont dans la littérature les recettes de la rhétorique. *L'asianisme, c'est à dire la tendence à la forme déclamatoire, est ce qui domine.* L'oeuvre est d'une conception puissante, mais déclamatoire" [5].

Alejandría es la ciudad de Dionysos, "joyeux et efféminé, dieu de l'exaltation voluptueuse". Caracterizan al alejandrinismo el gusto por las flores, lo voluptuoso y halagador, por una parte, y, por otra, la gracia salerosa, que no se detiene ante la caricatura y la parodia, lo grotesco ni lo extravagante. Como todo *dilettantismo,* este arte quiere disfrutar de todo; su curiosidad quiere experimentar y representarlo todo. El desnudo femenino llega a ser tema principal para el arte elegante. El "estilo florido" esconde las líneas bajo una profusión de adornos, cestones, coronas, cestas de flores y frutas y amorcillos que juegan. Pero, por otra parte, el realismo egipcio ejerce cierta atracción. Se quieren retratos del natural y agradan las realidades exactamente imitadas: "C'est à Alexandrie que furent créés les types de la vieille femme ivre... du négrillon grimaçant... du paysan conduisant son veau au marché..." [6]

Precisamente las exageraciones del helenismo provocan una reacción en los talleres atenienses. Mientras Pérgamo y Roma persiguen el *pathos* y lo pintoresco en las formas, amenazadas de ampulosidad; mientras Alejandría no evita la ligereza ni en lo sensual ni en lo vulgar, Atenas trata de hacer revivir sus propias

[4] GRENIER, o.c., p.283 y 285.
[5] Ib., p.289.
[6] Ib., 292.

tradiciones de seriedad y sobriedad. Se subrayan aquí los rasgos propios del arcaísmo, se vuelve a la sencillez, la serenidad, la medida y la pureza [7]. Sin embargo, ni la corrección, ni la exactitud (que Paul Valéry llama característica principal de lo clásico), ni la fuerza de las formas logran evitar cierta sequedad y frialdad académicas. El aticismo no tiene solamente cualidades, sino también sus faltas.

2. La influencia de la retórica griega

Paralelamente a la influencia plástica de Roma se da la influencia de las letras griegas en la nobleza romana. En la época de Ennio y Plauto la admiración por Grecia era ya tan grande, que llevó en el 196 a la proclamación de la independencia griega. Tras su victoria sobre los ejércitos macedónicos de Pydna, Pablo Emilio visitó con reverencia y admiración las pequeñas ciudades griegas; para celebrar su triunfo en Roma invitó a los mejores pintores atenienses a que eternizaran sus victorias sobre paneles. Hizo venir a los mejores "filósofos" a Roma para educar a sus hijos. Así nació en la *Urbs* el círculo de Escipión Emiliano, hijo de Pablo Emilio e hijo adoptivo de Escipión Africano. Al círculo de amigos de Emiliano pertenecía el brillante orador Lelio, que en 155 había seguido las lecciones de Diógenes el estoico. Cuando Panecio, discípulo de Diógenes, con su amigo Polybio, el historiador, llegó a Roma, ambos fueron recibidos en casa de Escipión; también fueron bien recibidos allí el poeta cómico Terencio y el satírico Lucilio.

Junto con la filosofía griega en su forma estoica hizo su entrada en Roma la elocuencia griega. Para la estética romana esto es decisivo: "Dès la fin du IIe siècle—dice A. Grenier—, la pensée grecque, telle qu'elle fleurit dans le monde hellénistique contemporain, a cause gagnée ă Rome" [8].

Claro que Roma conoció también oradores elocuentes antes de la influencia de los *rhetores* griegos. En su *Bruto* subraya Cicerón la oposición entre los "antiguos" y los "modernos". Catón es anticuado; no elige sus palabras y emplea términos malsonantes; es insensible al ritmo. Si fuese más musical y brillante en su vocabulario—que es precisamente lo que enseñan los maestros griegos—, no tendría que ceder ante nadie: "Antiquior est Catonis sermo et quaedam horridiora verba: Adde numeros et ut aptior sit oratio, ipsa verba compone et quasi coagmenta, quod

[7] Ib., p.294s.
[8] Ib., p.232.

ne Graeci quidem veteres factitaverunt: Iam neminem antepones Catoni" [9]. Lelio y Escipión Africano son los primeros oradores artísticos: "Sed C. Laelius et Africanus in primis eloquentes, quorum exstant orationes ex quibus existimari de ingeniis oratorum" [10].

Servio Galba da motivo a Cicerón para indicarnos en qué consiste la novedad: "Princeps ex latinis illa oratorum propria et quasi legitima opera tractavit: ut egrederetur a proposito ornandi causa, ut delectaret animos, ut permoveret, ut augeret rem, ut communibus locis uteretur." Entre los latinos, Galba ha sido el primero en aplicar la *ley* propia del orador. El fue quien, buscando una finalidad estética, aplicó las reglas oportunas para salirse del tema, deleitando así los ánimos para influir en los sentimientos, para desarrollar el tema de manera artística y aprovechar los lugares comunes. En otras palabras: en Roma, Galba ha introducido y aplicado la técnica del arte del lenguaje, es decir, el *ornatus* del estilo, la técnica del influjo patético en el público diseñada por Trasímaco, la técnica del desarrollo del tema mediante los *topoi,* etc.

Los *rhetores* griegos asombraron a Roma con sus declamaciones musicalmente bellas, pero vacías. Irónicamente les preguntaba Catón por qué dedicaban toda su vida a la mejora de su arte. "¿Era quizás para pleitear, después de su muerte, en el *hades?*" En el 161, junto con los filósofos, fueron desterrados de Roma por un senadoconsulto. En el 91 esta medida fue renovada por Craso. Éste justifica así su actitud en *De oratore:* "En sus escuelas nuestra juventud no aprende sino a pervertirse. Por cierto que los griegos superan a nuestros oradores latinos sirviéndose de toda clase de trucos, artificiosos; pero el resultado es que nuestra juventud, bajo su influencia, da muestras jugando de un atrevimiento desvergonzádo": "cum impudentiae ludus esset" [11].

Por otra parte, muchos romanos iban a Oriente a estudiar con los griegos. Para limitarnos al ejemplo de Cicerón (106-43), recordemos que, después de haber estudiado alrededor del año 88 en Roma con el epicúreo Fedro, el académico Filón de Larisa y el estoico Diodoto, en 78-77 asistía en Atenas a las clases de Antíoco de Ascalón (que quería encontrar el estoicismo en Platón) y que en Rodas escuchaba al mismo Posidonio. Y es que Cicerón había ido a Rodas para seguir las enseñanzas del famoso retórico Molón. Molón era un discípulo de Hermágoras que en el siglo II trataba de fundir la retórica del estoicismo con la tra-

9 *Brutus* **17 y 65.**
10 *Brutus* 21.
11 *De oratore* 3,24.

dición peripatética y que por su obra influyó en el primer teórico Cornificio.

A la generación siguiente pertenecieron dos famosos maestros: Apolodoro de Pérgamo y Teodoro de Gadara.

Apolodoro fue maestro de Cecilio (amigo de Dionisio de Halicarnaso), de Octaviano, de Gayo Volgio, de Herodes Atico y otros. Cecilio, a su vez, influyó en Hermógenes de Tarso, que llegó a la cumbre de su fama bajo Marco Aurelio, así como en Tiberio y Alejandro, que vivieron bajo Adriano; Aquila Romano continuaría la tradición de Tiberio y Alejandro.

En cuanto a Teodoro de Gadara, favorito del emperador Tiberio, vivía aproximadamente por la misma época que Cecilio y llegó a ser maestro de Hermágoras el Menor.

Lo que se comprueba en las artes plásticas se presenta también en el arte literario. Bajo la influencia de Oriente, la elocuencia griega se desarrolla en Pérgamo en un estilo fuertemente coloreado de ritmo abundante y vario, ricamente adornado, revelando rebuscamiento y artificiosidad, que persigue el patetismo y la gracia y se preocupa más de las posibilidades declamatorias que de la seriedad del pensamiento. Contra esto reaccionan los "sofistas" de Atenas. No tienen más profundidad que los asianos; pero, temiendo toda recargazón, vuelven al ideal sobrio, desnudo y claro de Lisias y Tucídides. La escuela de Rodas trata de reconciliar el estilo asiano con el ático; Cicerón creerá realizar el ideal ródico. Él reprochará a su antecesor Hortensio (en su apogeo hacia el 96) las exageraciones del asianismo: pero, a su vez, él será atacado por Calvo (encumbrado ya hacia el 56) en nombre del aticismo.

3. Heterogeneidad de las reacciones romanas

Las fórmulas estéticas llegan a tener una significación completamente nueva en el cuadro romano. Este cuadro no es homogéneo; también en el terreno estético vale la distinción entre la plebe rutinaria y la nobleza progresista [12].

A) En los últimos siglos de la República, el pueblo ya no es incivilizado. Le gusta la sencillez y el *pathos*, los espectáculos festivos y excitantes y una música fuertemente ritmada, sin modulaciones blandas. Se siente halagado cuando se apela a su piedad, a su moralidad, a su autodominio. Desea la armonización de lo bello y lo útil. Cuando está literariamente algo formado (tinctus litteris), le gusta la broma y el salero; ni siquiera se asusta ante cierta grosería en la burla. El filohelenista, por el

12 A. M. Guillemin, *Le public et la vie littéraire à Rome*... (París 1937).

contrario, busca el refinamiento; da importancia al arte bien pensado y alaba los nuevos hallazgos; es pedante y menosprecia a la masa; más aún que antes, se deleita en la obra pequeña, en la alhaja, en el *poëma reconditum* del *doctus poëta,* en la técnica pulida y requintada. En él encuentran aceptación la música refinada y la danza. No quiere el esplendor y el adorno llamativo en los edificios públicos sólo, sino también en las viviendas y villas.

El siglo I del Imperio prolonga los últimos decenios de la República. Cada día triunfa más lo grandioso y exagerado, el mal gusto sobre lo ponderado y sencillo. Las empresas enciclopédicas de Posidonio, que suscitaban la admiración de Varrón, dan lugar a repertorios, florilegios y compendios; la *Historia naturalis,* de Plinio; las obras de Hygino, de Valerio Máximo y hasta en un terreno más reducido, de Vitrubio y Quintiliano hay que verlas en esta perspectiva. Visto desde fuera, el siglo I después de Cristo es, para A. M. Guillemin, "une période de cent vingt années environ, caractérisée par l'extension presque indéfinie de la culture, la diffusion de la poésie, l'influence de la déclamation, l'institution du mécénat", para no hablar de la extensión geográfica al Africa del Norte, España y las Galias.

Poco a poco la oposición interna entre las amplias capas del pueblo y la aristocracia refinada llega a ser más aguda, y el lector de textos estéticos ha de tener esto muy en cuenta. Por una parte, al labrador "plebeyo" le gusta más que nunca el circo, las obscenas danzas mímicas, las más lacrimosas tragedias y el orador demagógico: "Quand au théâtre l'action s'exagère, si l'acteur bat des mains, s'il frappe du pied, se donne des coups sur la cuisse, les cercles des petites gens sont ravis" [13].

Los letrados, por el contrario, permanecen encerrados en un círculo cerrado de refinamiento formal:

"me *raris* iuvat *auribus* placere",

dice el poeta Marcial (40-104) a los miembros de los cenáculos. La gran mayoría es escéptica en religión, moral y filosofía, pero se deleita en las formas. Disfruta *pro arte* del gesto estético del gladiador y de la declamación del *lector* o del *rhetor.* Más le agradan los gorgoritos de la voz, las expresiones del rostro y el arte de los gestos que la profundidad o la verdad del pensamiento. En un discurso o poema llama menos la atención el plan o esquema ideológico que la gracia decorativa de las figuras, las imágenes y juegos verbales, el brillo de los colores y el halago

13 Con relación a Quintiliano, II 12,10.

de los sonidos que surgen a cada paso. Toda digresión es permitida con tal que excite la imaginación, los sentidos, el "gusto". En muchos, por consiguiente, triunfa el asianismo.

Tal vez hay que entender el aticismo como un esfuerzo por armonizar las sanas inclinaciones de la masa romana con los ideales clásicos del arte griego. Entre los maestros griegos, la reacción del aticismo es dirigida en el primer siglo del Imperio, entre otros, por Dionisio de Halicarnaso; entre los latinos, principalmente por Quintiliano y aun Tácito. La escuela de Apolodoro va de la mano con la escuela de Teodoro [14]. Tal vez el primero se atiene más rigurosamente al esquema de las reglas inflexibles, mientras que el otro deja más libertad a la inspiración viva. Pero ambos están de acuerdo en defender el ideal clásico contra el asianismo. El gran peligro para el aticismo es cierta monotonía y uniformidad:

"Aequalis liber est, Cretice, qui malus est",

dice Marcial. En cada una de las tres clases de estilo—el grandioso, el sencillo y el medio—, el aticismo es posible; hay que esforzarse por escapar en cada estilo a los peligros propios y, por ejemplo, evitar en el estilo sublime los "pasajes arriesgados" [15].

B) Hay que tomar en cuenta aún otra oposición; Roma se divide, también en los círculos aristocráticos, en dos grupos: los tradicionales, con Catón a la cabeza, y los jóvenes, que salen del círculo de Escipión. El tradicionalismo apela a las virtudes nacionales y la sencillez de costumbres ancestrales. Lo defiende Catón, Varrón, Cicerón, Plinio, etc.

Catón el Antiguo llama de manera despreciativa a Sócrates charlatán y clama contra las alhajas de las mujeres, las alfombras, estatuas y cuadros de los coleccionistas. Pero, al final de su vida, él aprende griego y admira a Atenas. Aún entonces no parece impresionarle más el contenido que la forma. Plinio cuenta de él —con menosprecio por su falta de educación artística—que Catón rehusó llevar una estatua de Zenón a pública subasta, no por la belleza del bronce o del arte, sino porque representaba a un sabio estoico: "Non aere captus nec arte unam Zenonis statuam non vendidit Cato, sed quia philosophi erat, ut obiter hoc quoque noscatur tam inane exemplum" [16].

También Varrón sigue fiel (116-27) a las antiguas tradiciones. Probablemente compuso con sus *Antiquitates* un catálogo de las

14 Cf. supra p.13.
15 PLINIO, *Ep.* 9. Véase también PS. LONG., *De subl.*
16 PLINIO, *Hist. Nat.* 34.41.

antiguas obras de arte itálicas con la intención de contraponer la antigüedad y la originalidad del arte toscano al arte griego; Plinio lo utiliza muchas veces. Expresamente prefiere Varrón en *De re rustica* las antiguas villas romanas a las nuevas mansiones con sus mosaicos, cuadros, estatuas y vasos [17]. Las "imágenes" de cera de sus antecesores tienen más valor para él que las más bellas estatuas griegas.

La moral ecléctica que Varrón compone tomando elementos platónicos, estoicos y cínicos forma la base de su crítica a todo lo que es inútil, superfluo y lujoso incluso en arte. Ciertamente Varrón demuestra cierto gusto artístico; pero antes que nada quiere ser un erudito y más aún un sabio.

Como Cicerón, ha experimentado la influencia del platónico Antíoco de Ascalón, y por ello, según Claudio Mamerto, quiere ascender de la belleza visible a la invisible, y de las formas sensibles a las imperceptibles.

De Panecio toma los tres tipos de teología, de los cuales sólo la poética es significativa desde el punto de vista estético. San Agustín, que, citando a Terenciano [18], llama a Varrón el más sabio entre los escritores, hace suya esta caracterización histórica y está muchas veces de acuerdo con los ejemplos de Varrón. Ambos explican el mito de las musas como sigue: hay tres clases de música, con arreglo a los tres tipos distintos de sonido: la de las cuerdas, la de los instrumentos de viento y la de los instrumentos de percusión. En los mitos estas tres clases de música eran representadas por tres bellas diosas del canto. Una ciudad griega encargó a tres escultores estatuas de las tres musas para quedarse con la más bella. Sin embargo, las encontraron todas tan bellas, que llevaron todas al templo; de ahí las nueve musas [19].

En su enciclopedia de las *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*, en 41 libros, Varrón toma muchas cosas del universalista estoico Posidonio [20]. Como a su maestro, le gusta la oposición entre utilidad y placer, y, por consiguiente, clasifica las artes en agradables y útiles.

Para él, como más tarde también para Filón, las artes liberales son una preparación para la filosofía. Pone en una parte las ciencias matemáticas; en la otra, la gramática, la retórica y la dialéctica. Pero en ambas clases vuelve a encontrar el número,

17 *De re rust.* III 2.

18 *Terentianus*, ed. KEIL, VI 409. Cf. SAN AGUSTÍN, *De musica*, ed. FINAERT (1947) n.5 y SVOBODA, p.32.

19 SAN AGUSTÍN, *De doctrina christ.* II 27. De Varrón dice: "quo nescio utrum quisquam talium rerum doctior vel curiosior esse possit".

20 E. DE BRUYNE, *La Antigüedad griega*, supra p.200. Sobre Varrón, cf. AUL GELL., XVI 18.6.

ya que no solamente las formas matemáticas están sometidas a la proporción, sino también la métrica [21].

Probablemente se deba a la *Aritmética* de Varrón el que tomaran carta de naturaleza las denominaciones latinas de los números, tales como *rationabiles, connumerati, complicati, sesquati* [22]. Pero los números tienen una significación mística, y de ahí, entre otras cosas, las comparaciones de la moral y de la geometría; la ecuanimidad es representada por el círculo, cuyos puntos equidistan del centro [23].

No hay ciencia sin comparación, es decir, sin el concepto de la proporción o de la analogía. La inteligencia conoce las cosas porque hay una analogía entre ambas; en la analogía o simetría, o mutua adaptación del ojo y de las formas visibles, se basa el placer de la belleza [24]. La analogía es el concepto fundamental de la estética. En su forma más clara aparece como proporción. Pero la proporción misma se basa en el número, y por esto se puede llamar a la inteligencia un "número" que está en relación con otros números [25]. Así habló también Posidonio.

La armonía es un caso especial de analogía. Se la encuentra y disfruta en las obras plásticas y en los edificios, así como en las formas musicales [26]. Con la geometría óptica, que se refiere a la vista, se relaciona, pues, una matemática canónica, que habla a los oídos; ella estudia la medida, la analogía, el número en los tiempos o en las alturas del movimiento; es decir, el ritmo y la melodía [27]. De ambos elementos consta la música, que es el arte de bien modular [28].

Varrón recoge la oposición estoica de la dialéctica y la retórica; el elemento dialéctico constituye el esqueleto y la musculatura, la fuerza y el nervio del hablar; el elemento retórico es, en cambio, lo exteriormente bello, lo halagador. La dialéctica se esconde detrás de la retórica, pero ésta debe ser el signo de aquélla [29]. En todas partes se vuelve a encontrar en Varrón la doctrina del signo; el sonido es el signo de la idea; la palabra, el signo del pensamiento, del que es signo también la acción. Por

21 Dice Aulo Gelio que, según Varrón, la matemática, en cuanto óptica, rige las formas visibles, y en cuanto *kanoniké*, las sonoras. Ella determina también aquí el ritmo como medida de los tiempos y el *melos* como medida armónica de las alturas.

22 SAN AGUSTÍN, *De mus.*, ed. FINAERT.

23 SVOBODA, *L'esth. de S. Aug. et ses sources* p.61.

24 ID., p.38.

25 ID., p.40-42.

26 Véase página anterior y también *De lingua lat.* X 63.

27 Nt.4, supra nt.21.

28 "Scientia bene modulandi". Cf. SVOBODA, p.67; FINAERT, n.5; CENSORINO. *De die Nat.*, se refiere al *Discipl.*, de Varrón, III. Cf. CASIODORO, *De art.* 5.

29 CASIODORO, *De art.* 3. Cf. E. DE BRUYNE, *La Antigüedad griega*, supra p.205.

esto la música y la danza son signos de emociones y decisiones internas [30].

En cuanto a la gramática, dice Mario Victorino expresamente que Varrón la considera no sólo como gramática, sino también como explicación de autores [31]. Varrón transmite la gramática estoica de Aelio Stilo a las generaciones siguientes; estudia la antigua poesía latina según el método de los griegos, "il est le critique érudit de l'ancienne littérature", como dice Grenier [32]. Y así como explica los números según el método estoico, así lo hace con los nombres de manera mítica y alegórica. No solamente clasifica los números, sino también los tropos, y transmite ambas clasificaciones a San Agustín [33]. Su doctrina de la metáfora es definitiva, y su métrica, basada en un fundamento racional y matemático, constituye la base sobre la que construirán Terencio Mauro y San Agustín, para no hablar de todos los otros métricos latinos [34].

Otras muchas ideas debe Varrón a Posidonio. El alma del mundo se concreta en almas de diferente perfección; hay el alma de la vida inconsciente, el alma de la consciencia animal y el alma de la humanidad. Para explicar el crecimiento de los huesos, las uñas, el pelo, basta un alma vegetal [35]. Tal alma desconoce los números. Su fuerza vital precede a la realización consciente de las proporciones y crea inconscientemente el orden en y de las *rationes seminales*. El alma humana, por su naturaleza, ama todo lo que es armónico por su propia analogía con el orden [36]. Ella conoce el número y la proporción. Su perfección y su virtud consisten en la creación de orden, proporción y medida en sus representaciones y decisiones propias; orden, medida y justa proporción también en la comunidad. Por esto la justicia es un orden (cuique suum), así como la paz es la tranquilidad del orden (probablemente esta concepción agustiniana proviene de Varrón). En su disfrute de los bienes sensibles, el alma ha de mantener un orden; "correr rápido, ser fuerte y flexible, tener belleza fí-

30 La palabra es sonido y significación: *De lingua lat.* V 2. Sobre los "signos expresivos" en la danza, véase SVOBODA, p.40.

31 E. DE BRUYNE, supra p.207 nt.14.

32 P.247. "Les critiques d'Alexandrie avaient fait le canon des anciens poètes et des orateurs grecs; Varron s'attache à l'ancienne poésie latine... Il s'applique aux débuts du drame latin, dresse la liste des représentations dramatiques à Rome, recueille tout ce qu'on peut savoir des poètes du siècle qui ont précédé le sien". El espíritu es decididamente nacional y domina también el catálogo de las obras de arte plástica de la antigua Itálica.

33 SVOBODA, p.59. La clasificación de los tropos es estoica, como consta por DIÓGENES LAERCIO, VIII 52.

34 SVOBODA, p.70: "Le systeme métrique d'Augustin provient presque tout entier de Varron" (p.71). Hace referencia a los estudios de H. WEIL, E. GRAF y K. WENIG.

35 *De civ. Dei* VII 23. Agustín se refiere expresamente a Varrón.

36 SVOBODA, p.81 y 112.

sica, son ciertamente cualidades sin las cuales, empero, el hombre puede ser virtuoso y que sin la virtud pueden existir en un hombre; pero tales bienes tienen que ser sometidos a la virtud, que los ama y los utiliza" [37].

Estos parecen ser los rasgos principales de la visión de la vida que Varrón encuentra en Posidonio, y que transmite a las generaciones siguientes, que también admirarán su *polimatía*.

El caso de Cicerón, el otro maestro de los latinos posteriores, parece ser en el terreno estético más complicado que el de Varrón. En realidad, Cicerón es un admirador del arte griego y hasta un coleccionista. En una carta a Atico, a quien ruega que compre obras para él en Grecia, reconoce que encuentra su máximo placer en coleccionar: "genus hoc est voluptatis meae" [38]. Atribuye, no obstante, al arte un papel accesorio, no vital; esto parece ser en él una profunda convicción filosófica. Pero para granjearse la simpatía del público "moral", tradicionalmente severo y nacionalista, da muchas veces pruebas de rigorismo. En el *De finibus* dice de las *artes inertes:* todas estas estatuas, cuadros y declamaciones no sirven para nada y no tienen nada de serio: estoicismo. En *Pro lege Manilia* alaba a Pompeyo, porque durante sus campañas no tenía ojos para los cuadros y estatuas griegas [39]. Probablemente quiere ser consecuente con sus discursos *contra Verres*.

Verres no era tan sólo un funcionario incapaz, que pasaba su vida con mujeres en perpetua bacanal y que quería aprovecharse personalmente de su cargo en la provincia mediante el soborno y hasta el saqueo, sino que también era un coleccionista apasionado: "Every Roman of wealth and taste—escribe Chambers—was a collector of Greek works of art, of Corinthian bronzes, Attalic tapestries, Coan silks, Sicyonian pictures, of gold, silver and marbles" [40]. La obra de arte antigua se encarece cada vez más a lo largo del siglo I. Surge un comercio extenso en obras de arte. En Grecia y Asia se compran no solamente estatuas y vasos, sino hasta columnas. Cruzan el mar barcos con cargamentos enteros de obras maestras: "Il nait à Rome des marchands d'antiquités, des experts, des courtiers, des restaurateurs" [41]. Italia misma se entrega a la tarea de su industrialización, imitación y distribución en gran escala.

"Su pasión dominante" llamó Verres a su amor por el coleccionismo; sus amigos lo llamaron locura, y los sicilianos rapacidad. "Cómo tengo yo que llamarlo—dice Cicerón—, no lo sé.

37 La doctrina es estoica: nótese el carácter estético de los ejemplos, tomados de los "bienes indiferentes".

38 *Ad Att.* I 9.

39 C.14.

40 *Cycles of taste* (1928) p.65.

41 A. GRENIER, o.c., p. 298ss.

Pero declaro delante de este tribunal que en toda Sicilia no había alhaja, no había perla, ni objeto de marfil o de oro, ni estatua de bronce o mármol, ni cuadro pintado o bordado que este hombre no descubriera, inspeccionara y, si le gustó, secuestrara" [42]. Tenía a su servicio dos perros de caza (canes venaticos) —un modelador y un pintor—, a quienes pagaba para indicarle las obras de arte que más tarde él sacaría de las casas particulares y hasta de los templos para incluirlas en su propia colección [43]. Delante del templo de Ceres en Henna, relata Cicerón, había dos estatuas grandes y sumamente hermosas: "ac perampla pulcherrima". Su belleza las puso en peligro, su peso fue su salvación. Ceres tenía en su mano una *Victoria* deliciosamente realizada: "grande simulacrum pulcherrime factum Victoriae". Verres hizo cortar la escultura pequeña para secuestrarla [44]. Con indignación virtuosa, Cicerón hace como si considerase el arte griego indigno del rigorismo romano. La casa de Hejus en Messina, dice, era una verdadera joya: "ornata sic fuit ut urbi quoque esset ornamento" [45]. Hejus tenía allí un templo particular, cuya belleza agradaría incluso a los ignorantes: "quos idiotas delectare possent". Había allí un Eros de mármol de Praxiteles: "He conocido su nombre durante el procedimiento": "nimirum didici etiam, dum in istum inquiro, artificum nomina" [46]. También había allí un Hércules: "egregie factus ex aere. Is dicebatur esse Myronis, ut opinor, et certe..." [47] Y había aún otras dos *canephorae* o vírgenes con cestas de flores en la cabeza. "¿De quién eran?—pregunta Cicerón a su secretario—; ¿cómo se llamó ese artista?" *(El secretario contesta:)* "¡Exactamente! Era la obra de cierto Polycleto": "Sed earum artificem quem? Quemnam?... Recte admones! Polyclitum esse dicebant" [48]. La gran justificación para el arte es la religión, dice Cicerón. Porque ¡qué diferencia entre Verres y Mummio!; el uno no retrocede ante ningún sacrilegio, trasladando a Eros de un templo a una colección particular; mientras Mummio, que en Tespias hizo llevar todas las estatuas profanas como botín de guerra, aún ordenó que dejasen un Eros de Praxiteles en su lugar sagrado.

La manía coleccionista seguía bajo los emperadores. Adriano

42 *De signis* I.
43 Ib., XIII 30.
44 Ib., XLVIII 107ss.
45 Ib., II 4.
46 Ib., XLIII 94; Cicerón dice: "Tametsi non tam multum in istis rebus intelligo quam multa vidi". Habla de una estatua de Hércules de bronce en Acragas: "quo non facile dixerim quicquam me vidisse pulchrius". Pero su admiración, dice, no es la de un perito en la materia.
47 Ib., 5.
48 Ib., 5.

instalará su villa en Tibur como un museo mundial. Augusto, que en su elocuencia perseguía un severo aticismo y que alababa las costumbres puras, sencillas, de sus antepasados, no podía sustraerse a la moda, y reunió en su villa muebles antiguos y raros: "rebus vetustate ac raritate nobilitatas" [49]. Todos los satíricos del Imperio, desde Horacio, criticarán a los *collectionneurs* y opondrán a sus necios caprichos la virtud de los antiguos.

En este contexto hay que leer a Plinio; no pierde ocasión de señalar los precios exorbitantes de ciertas obras de arte y reacciona con violencia contra la confusión de valor y belleza

Tampoco se presta a confundir antigüedad con belleza: "Se da ahora un valor excesivo a cálices ciselados utilizados durante tanto tiempo, que ya no se pueden distinguir las figuras": "Haec ars ita exolevit ut *sola iam vetustate* censeatur usuque attritis coelaturis, ne figura discerni possit, auctoritas constet" [50]. No puede ocultar su admiración por el arte griego; sólo pretende reconciliarla con su amor por la pureza tradicional de las costumbres romanas y un loable nacionalismo itálico.

En su enumeración de los artistas y las obras de arte comienza, por regla general, con todo lo que tenía que conmover el sentimiento romano. La escultura existía en Italia antes de la influencia griega: "fuisse autem statuariam artem familiarem Italiae quoque et vetustam". Pero se contentaban con estatuas de barro antes de fundir el bronce y esculpir el mármol. En los templos se veneraban estatuas de dioses de madera ya antes de la incorporación de la provincia de Asia: "usque ad devictam Asiam, unde luxuria" [51]. El arte nacional soporta la comparación con el griego; ¿no se enseña en Roma un Apolo etrusco tan bello de forma como de materia?: "dubiam aere mirabiliorem an pulchritudine" [52]. Dígase lo mismo de la pintura: "iam enim absoluta erat pictura etiam in Italia". En Ardea se pueden admirar cuadros más antiguos que la ciudad de Roma. Uno de los primeros pintores griegos, Candaulo, era contemporáneo de Rómulo; así florecía la pintura itálica antes que la griega [53]. En Roma era ejercida por los nobles, como Fabio Pictor, el poeta Pacuvio y el caballero Turpilio. Por primera vez fueron expuestos en público cuadros con ocasión del triunfo de Máximo Messala después de sus victorias en Sicilia. Mucho éxito tenían los paneles griegos que el cónsul Mummio mandó como botín de guerra a Roma, pero también llenó la ciudad de estatuas. César introdujo definitivamente la moda de las exposiciones públicas:

49 SUETONIO, *Aug.* 72.
50 *Hist. Nat.* 33.55.
51 Ib., 34,16.
52 Ib., 34,18.
53 Ib., 34,2.

"sed praecipuam auctoritatem fecit publice tabulis Caesar dictator". Agripa encontró escandaloso ocultar obras de arte en villas particulares para el placer egoísta, y protegió por esto las exposiciones públicas: "satius quam in villarum exsilia" [54].

La importación de obras de arte griegas, que dio comienzo con Mummio y se desarrolló con Lúculo—mientras en Rodas, dice Plinio, aún quedan tres mil estatuas, ¿cuántas quedan en Atenas, Delfos y Olimpia?—, tuvo como consecuencia un gusto lujoso por materiales preciosos. "Heu prodiga ingenia!": ¡Qué ánimos más pródigos! "Quot modis auximus pretia rerum". ¡No nos contentamos con la belleza de las líneas. sino que queremos dibujar y grabar en oro y plata!: "Accessit ars picturae et aurum argentumque coelando cariora fecimus". Se disfruta gastando fortunas (que suponen una vida de esfuerzo) en vasos de cristal que en un solo momento pueden ser destruidos [55]. Se hacen estatuas de oro: primera muestra de locura; de plata, segunda muestra: "quae sequens insania est" [56]. Ahora se va más lejos aún, y se adornan los ejes de los carros con metales preciosos, y se llama a esto prueba de civilización y gusto artísticos: "quaeque in cyphis cerni prodigum erat, haec in vehiculis atteri, cultus vocatur" [57].

El hombre aprendió a desafiar a la naturaleza, y la forzó, contra sus inclinaciones fundamentales, a servir a su intemperancia y vicio: "Didicit homo naturam provocare... auxere et artem vitiorum imitamenta". Gustó de ciselar en los cálices escenas libidinosas y beber en objetos de arte obscenos: "in poculis libidines coelare iuvit ac per obscenitates bibere" [58].

¡Por cierto, no hay que despreciar el valor del bronce de Corinto como materia de arte! Sin embargo, antes se daba más importancia al arte de la forma que a la riqueza y la belleza de la materia: "quondam aes confusum auro argentoque miscebatur et tamen ars pretiosior erat". Ahora uno puede preguntarse qué parte integrante de la obra tiene menos valor: la forma o la materia; ambos han llegado a carecer de valor: "nunc incertum est peior haec (ars) sit an materia" [59].

Otra forma de mal gusto causada por la *luxuria* la ve Plinio en la sustitución de la pintura por el mosaico: "De pictura arte quondam nobili... nunc verum in totum marmoribus pulsa, iam quidem et auro". Plinio se manifiesta contrario al gusto del Imperio romano y en pro de los ideales griegos; nunca la pintura hubiera conservado su prestigio si el mosaico hubiera tenido antes

54 Ib., 35,7 y 8.
55 Ib., 33,2.
56 Ib., 33,31.
57 Ib., 34,48.
58 Ib., 33,2.
59 Ib., 34,3.

la autoridad de que disfruta ahora: "Et Hercule! Non fuisset picturae honos ullus, non modo tantus, in aliqua marmorum auctoritate... Quo in tractatu subit mentem non fuisse tum auctoritatem maculoso marmori" [60]. A Plinio no le gustan ni el mármol de colores, ni las estatuas, ni las columnas, ni los revestimientos, y le parece locura horadar montañas, abrir canteras, transportar rocas... por puro deleite: "caedimus montes trahimusque nulla alia quam deliciarum causa" [61]. Imperdonable es el uso del mármol en las casas particulares, imperdonable incluso en los edificios públicos, porque son precisamente estos monumentos públicos los que estimulan el vano afán de ostentación y goce de la masa: "sed publicis nimirum indulgentes voluptatibus. Idipsum cur? Aut qua magis via irrepunt vitia quam publica?" [62]

Con el hedonismo artístico y estético, que hace perder más y más el terreno al antiguo rigorismo, van juntos otros abusos y fenómenos de decadencia. El culto tradicional de las imágenes (de cera) de los antiguos se relega al olvido. Esto demuestra, a los ojos de Plinio, una disminución del sentido familiar y la virtud burguesa. Antes se dejaba el sitio de honor a las reproducciones más fieles posibles de los padres; ahora se coleccionan estatuas y cuadros de desconocidos en las bibliotecas. La decadencia moral ocasiona la muerte del arte y la pérdida de la verdadera belleza; el motivo del abandono en que se tiene a las imágenes de los antepasados hay que buscarlo en la traición que se ha hecho a sus almas: "artes desidia perdidit. Et quoniam animorum imagines non sunt, negliguntur etiam corporum" [63].

La disminución de la habilidad técnica va paralela con la aminoración de la seriedad del arte y del entusiasmo ético. Plinio ya nos habló de la decadencia del arte de cise'ar. Antes en la pintura bastaban cuatro colores básicos para crear inmortales obras maestras: blanco, ocre, rojo y negro: "Quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere—ex albis melino, ex sillaceis attico, ex rubris sinopide pontica, ex nigris atramento—Apelles, Echion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, quum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus!" Cada una de estas obras se compró al precio de una ciudad.—"Nunc et purpuris in parietes migrantibus et India conferente fluminum suorum limum et draconum et elephantorum saniem, nulla nobilis pictura est": Ahora, por el contrario, que se extiende púrpura sobre las paredes y que la India manda la arcilla de sus ríos y el veneno de sus serpientes y elefantes, ya no hay noble elevación en la pintura. Cuando había menos abundancia de medios materiales, el arte

60 Ib., 35,1 y 36,5.
61 Ib., 36,1.
62 Ib., 36,1.
63 Ib., 35,2.

era más elevado. ¿Por qué? Porque entonces se daba más valor a la genialidad de la forma que a la preciosidad de la materia: "omnia ergo meliora tunc fuere, quum minor copia. Ita est, quoniam *rerum*, non *animi* pretiis excubatur" [64].

CAPÍTULO II

EL FINAL DE LA REPÚBLICA: CICERÓN

1. LA ESTÉTICA GENERAL DE CICERÓN

Aunque poco original, las consideraciones de Cicerón acerca del arte y la belleza son de singular importancia. Cicerón resume la estética de los anteriores estoicos y la enriquece con ideas platónicas. Es un importante testigo del gusto de su tiempo. Él será el gran intermedio entre la estética antigua y la medieval.

Sobre su filosofía no tenemos mucho que añadir; hemos leído sus palabras al hablar de Panecio y Posidonio.

Recordemos que Cicerón ha escrito hermosas páginas acerca de la finalidad y la belleza de la naturaleza; que el hombre para él se distingue del animal por el sentimiento estético; que el cuerpo humano es bello no sólo en cuanto a la simetría de los miembros, sino también en cuanto a la claridad de los colores; que el mundo forma, asimismo, un espectáculo delicioso por la mutua adaptación y la coherencia de sus partes; que hay distinción entre la belleza fundamental y la decorativa, así como entre la armonía estricta y necesariamente exigida y la graciosa-superflua; que la belleza, aunque objeto de contemplación y amor, es algo objetivo.

Típicamente romano (y no solamente estoico) es la afirmación del fundamento utilitario de la belleza. En ninguna parte leemos que la belleza coincide por naturaleza con lo útil; por el contrario, ella se le añade. Pero en todas partes se supone que lo bello no puede ser contrario a lo útil, sino que por naturaleza supone la adaptación a una finalidad.

Esto resulta, entre otras cosas, de cuatro consideraciones. La verdadera belleza corporal no se puede separar de la salud: "venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine" [1]. No obstante, la belleza es más que la salud, es decir, la aparición externa del equilibrio fisiológico en forma de miembros simétricos y colores frescos. Por otra parte, también en el orden moral

[64] Ib., 35,32.

[1] E. DE BRUYNE, *La Antigüedad griega*, supra p.190s.

hay que distinguir la realización rigurosa de la finalidad estrictamente exigida, de la finura, el lujo y la abundancia con las que a veces vemos coincidir la bondad; sólo por esta última propiedad el hombre llega a ser más que *honestus* y propiamente *decorus*. También en el pavo real comprobamos con Crisipo que, al lado de la belleza de la estructura biológicamente útil, hay algo superfluo que se adapta a ella: el brillo de las plumas del pavo, de que no vemos la utilidad para la vida individual del ave. Tales ideas las vemos trasladadas a la arquitectura en un pasaje frecuentemente citado. La belleza del templo del Capitolio, dice Cicerón, está determinada por la simetría del techo; pero esta simetría no ha sido perseguida con intenciones puramente decorativas; la forma del techo ha sido concebida para recibir y desviar el agua: "non venustas sed necessitas ipsa fabricata est". Si, a pesar de esto, el templo tuviese que ser desplazado al Olimpo, donde nunca llueve, entonces la belleza de su fachada seguiría existiendo también sin verdadera utilidad; buscando la solución de un problema práctico, se encontró la belleza: "*utilitatem* fastigii templi *dignitas* consecuta est" [2].

En un barco todas las partes—velas, mástiles y cuerdas—son necesarias para la navegación y al mismo tiempo bellas a la vista: "habent in specie venustatem ut non solum *salutis* sed etiam *voluptatis* causa inventa esse videantur". En un templo todas las columnas son bellas; no obstante, y en primer lugar, son útiles al edificio; pero de tal manera, que parecen estar ahí no tanto por la utilidad como por la majestad: "non plus *utilitatis* quam *maiestatis*" [3].

Cicerón descubre en la belleza dos tipos: la belleza masculina y la femenina. Son correlativas a la oposición platónica del heroico despliegue de la fuerza y la tranquila posesión de sí mismo. La belleza es, según Cicerón, o bien digno-majestuosa o bien decorativo-graciosa: "cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero *venustas* sit, in altero *dignitas:* venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem" [4].

Las ideas filosóficas de Cicerón acerca del arte son, asimismo, tomadas de Panecio; debemos subrayar, ante todo, la distinción entre las artes de la utilidad y las artes del placer. En realidad, comprueba Cicerón, hay artes de ambos tipos; *de iure*—supone con Platón y los estoicos—, la creación de formas placenteras para los sentidos siempre tendría que basarse en la persecución de una finalidad provechosa. Todo cuanto Cicerón dice sobre las

[2] Ib., p.239-241. Cf. infra p.260.
[3] *De orat.* III 46.
[4] *De off.* I 36.

artes plásticas y literarias (o retóricas) confirma esta tesis: el perseguir *exclusivamente* lo bello por el deleite *puramente* sensual no puede tener cabida en un auténtico romano. A la luz de estos principios, las declaraciones que se pudieran creer contrarias llegan a ser conciliables. El acusador de Verres es un amante de las bellas artes.

Para su comparación de la evolución de la elocuencia con el progreso de las artes plásticas es más que probable que Cicerón utilizase un catálogo como el de Antígono de Carystos [5].

El principio en que insiste aquí es el de la variedad de las realizaciones concretas de un mismo arte. Aquí está la explicación del hecho de que, entre otras cosas, la pintura pueda contar con tan diferentes genios. ¿No es acaso el mismo ojo sensible a los múltiples placeres visuales de los diferentes colores y formas?: "Innumerabiles voluptates" [6]. Y lo que es verdadero en la naturaleza, sigue siéndolo en el mundo del arte: "At hoc idem quod est in naturis rerum transferri potest etiam ad artes. Una fingendi est ars in qua praestantes fuerunt Myro, Polycletus, Lysipus, qui omnes inter se dissimiles fuerunt, sed ita tamen ut neminem sui velis esse dissimilem". Difieren entre sí, pero cada uno de ellos es tan igual a sí mismo, que nos complace sobremanera su diversidad: "Una est ars ratioque picturae, dissimilesque tamen inter se Zeuxis, Aglaophon, Apeles, neque eorum quisquam est qui quicquam in arte sua deesse videatur". A ninguno le falta nada de cuanto concierne a su arte, y, a pesar de ello, un pintor no es el otro. Lo mismo puede decirse de los poetas Esquilo, Sófocles y Eurípides, y entre los latinos, de Ennio, Pacuvio y Accio: "Atque id primum in poetis cerni licet". ¿Cómo habría de suceder de otra manera entre los oradores? [7]

[5] E. DE BRUYNE, supra p.164 y 225. Publicada ya *La Antgüedad griega*, ha llegado a nuestro concimiento la obra de S. FERRI, *Plinio il Vecchio* (1946). El canon de Antígono habría sido utilizado por Quintiliano; cf. p.28 *Il canone "pergameno" di Quintiliano* y p.138 nota. En nuestra opinión, también Cicerón conocería este "canon". Permanece en pie la cuestión de si el conocimiento de ambos *rhetores* era directo o no. En cuanto a la obra de S. Ferri, no creemos que nos obligue a introducir grandes modificaciones en nuestra exposición de Xenócrates y Plinio. No obstante, llamamos la atención sobre Ferri (p.134) y nuestra propia obra (p.165). Ambos estamos de acuerdo en la distinción: 1) entre los diferentes colores: 2) entre las diferentes maneras de oponerse unos colores a otros. Cuando la transición es fluida, se habla entonces de *harmoge* o *commissura*. Si la oposición es fuerte, según Ferri, el término técnico (siguiendo el ejemplo de la música) es "tonos" o "incisura". 3) Queda aún la oposición entre *lumen* y *splendor*. Creemos que *lumen* se contrapone a *umbra*, y que se trata, por tanto, de claridad y oscuridad. *Splendor* dice relación más bien a impresiones mates o brillantes; Ferri cree, por el contrario, que el *splendor* obedece más bien a la reflexión de la luz. Pero ¿se refiere a la luz proveniente de fuentes luminosas representadas o supuestas por el pintor, o más bien a la luz física que cae sobre las cosas? 4) En cuanto a la oposición de colores *floridi* y *austeri*, no hay objeción que hacer.

[6] *La Antigüedad griega*, supra p.195.

[7] *De orat.* III 7 (ed. GARNIER, p.379).

Será preciso, por una parte, descender del concepto general del arte para caracterizar sus diferentes tipos concretos; por otra parte, habrá que ascender de la consideración de los mejores oradores concretos para llegar a la determinación del modelo ideal de elocuencia: "Quid enim est maius quam, quum tanta sit inter oratores bonos dissimilitudo, iudicare quae sit optima species et quasi figura dicendi?" La *figura* indica aquí la estructura ideal, fundamental e interna, mientras la *species* significa la forma apariencial externa [8].

El arte es, pues, infinitamente diferenciable. Nunca un artista debe dejarse apabullar por el genio de sus antecesores. Aristóteles no se sintió cohibido por la *amplitudo* de Platón. En pintura no han faltado quienes siguieran los pasos a Protógenes tras la belleza de su *cazador con perro*, que Cicerón vio en Rodas, o los de Apeles tras de la *Venus de Cos*. El *Zeus* de Fidias y el *Doríforo* de Policleto no han impedido que escultores menos capacitados hayan tratado de ir hasta donde pudieron: "Quorum tanta multitudo fuit, tantaque in suo cuiusque genere laus ut, quum summa miraremur inferiora tamen probaremus". Demóstenes se destaca por encima de todos, y, sin embargo, vivieron en su época, antes y aun después de él, muchos grandes y famosos oradores [9].

Por lo que se refiere a la estética plástica, lo que más impresiona a Cicerón es la antigüedad del arte. Encuentra extraño que se alabe la antigüedad o el arcaísmo más en las artes plásticas que en la retórica: "Sed maiore honore in omnibus artibus quam in hac una dicendi versatur antiquitas" [10].

Es indiscutible, sin embargo, una evolución del gusto desde lo más rígido (rigidiora) hasta el refinamiento (satis polita). Cicerón conoce directa o indirectamente las obras de historia del arte de Xenócrates, Antígono y otros [11]. Los "expertos" que analizan la obra de arte hasta en sus mínimos detalles—"qui haec minora animadvertunt"—saben que las estatuas de Canaco son demasiado rígidas para mostrar un parecido exacto con la vida: "rigidiora quam ut imitentur veritatem". Las obras de Calamís conservan aún cierta rigidez arcaica, pero son ya menos duras, más flexibles ("molliora"). Las estatuas de Mirón se acercan a la verdad de la vida, aun sin alcanzarla, de tal modo que hay que afirmar sin titubeos su belleza: "Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere". Policleto, en

8 *Pro Roscio Am.* XXII.
9 *Orat.* I 1.
10 *Brut.* 18.
11 E. DE BRUYNE, supra p.164.

fin, llega a la perfección, en opinión de Cicerón al menos: "plane perfecta" [12].

En la pintura ocurre otro tanto: Zeuxis, Polignoto y Timantes, que han utilizado sólo cuatro colores [13], merecen los más cálidos elogios por las formas y líneas de su técnica dibujística: "Formas et lineamenta laudamus". La siguiente generación de Aecio, Nicómaco, Protógenes y Apeles logrará la perfección del colorido. Jamás, en efecto, se vio un arte alcanzar súbitamente su cumbre en algo recién descubierto: "Nihil est enim simul et inventum et perfectum" [14].

Cicerón hace observaciones análogas en relación con la poesía prehomérica; seguramente piensa al hacer sus consideraciones históricas, antes que nada, en el "entendido". Ya en sus discursos *contra Verres* subraya la oposición entre el creador o el crítico técnicamente capacitado y el hombre de la calle: "Hay obras tales, que no sólo podrían agradar a los entendidos. sino a todos nosotros, a quienes tales entendidos llamarían ignorantes": "Signa pulcherrima quae non modo istum hominem ingeniosum et intelligentem, verum etiam quemvis nostrum quos iste idiotas appellat, delectare possent" [15]. De manera sugestiva expresa esta oposición en un conocido pasaje: "¡Cuántas cosas ven los pintores en las sombras y resaltes de un relieve pintado que nosotros, comunes mortales, no vemos!": "Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus!" [16]

Como Cicerón, Plinio supone siempre la distinción entre el técnico y el lego. Según la opinión de los artistas—"confessione artificum"—, Parrasio se lleva la palma en la pintura del contorno [17]. Las líneas de Apeles parecen algo maravilloso sobre todo a los técnicos: "Artificum praecipue miraculo" [18]. A pesar de su colorido duro, Nicófanes posee un arte que solamente los artistas comprenden: "quam intelligebant soli artifices". Se cuenta

12 *Brutus* XVIII (ed. GARNIER, p.48). El juicio de Cicerón difiere del de Plinio (XXXIV 58): "Miron numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior". Las fuentes griegas probablemente no son las mismas. Algunos autores modernos, siguiendo a Ferri (o.c., p.152), esbozan el desarrollo histórico de las "bellas proporciones" como sigue:

Simetría	*Escultores*	*Pintores*
fue descubierta por	Fidias	Apolodoro
perfeccionada por	Policleto	Zeuxis
requintada por	Mirón	Parrasio
ampliada por	Pitágoras	Eufranor
consumada por	Lisipo	Apeles

Este bosquejo parece coincidir, en efecto, con la historia de Xenócrates.

13 "Non sunt usi plus quam quatuor coloribus" (*Brut.* 18); cf. Plinio, supra p.240

14 *De signis* 4.

15 *Acad.*, II 20.

16 *Hist Nat.* 35 c.36,7.

17 *Hist. Nat.* 35 c. 36,19-20.

18 Ib.. 36 c.40,12.

ya de Nicóstrato que a un hombre vulgar, asombrado de que contemplara tanto rato la *Helena* de Zeuxis, le contestó: "Si tuvieses que utilizar *mis ojos*, no me preguntarías qué es lo que en esta obra merece admiración." Diógenes Laercio resumirá en una sola frase todo esto: "La visión que de una estatua tiene el técnico es distinta de la visión del lego": ἄλλως γοῦν θεωρεῖται ὑπὸ τεχνίτου εἰκὼν καὶ ἀλλως ὑπὸ ἀτέχνου [19].

¿Y quién es el técnico? El hombre que de manera teórica y científica ha estudiado las reglas de la creación artística en una cualquiera de sus formas y que, a base de su conocimiento razonado, juzga del carácter técnico de ciertas ejecuciones. Volveremos a encontrar este concepto en Luciano: "La obra de arte exige un contemplador *inteligente* para quien no baste el placer inmediato de la vista, sino que pueda razonar sobre lo que ve" [20]. Calístrato designará asimismo al entendido como "uno de esos hombres que con fino sentimiento pueden descubrir en una obra las diferentes bellezas que contiene y razonar sus gustos" [21].

Desde el mismo punto de vista, como veremos, Quintiliano construirá el concepto del *litteratus*. Tal será el hombre que, según Cornelio Nepote citado por Suetonio, emitirá sus juicios literarios (scienter), con conocimiento de causa, sobre las obras literarias [22]. Será, por consiguiente, hermano del crítico musical, cuya definición encontramos en Boecio: "El verdadero *músico* es capaz de juzgar de manera científica sobre la tonalidad y el ritmo de los cantos y poemas, según la ley adecuada a cada tipo de música": "Musicus est cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis ac de poetarum carminibus iudicandi" [23].

Entre las ideas que Cicerón desarrolla en su teoría general del arte hay una que tiene relación con el ideal.

Por bella que sea una cosa, en arte, como en la naturaleza, siempre es posible inventar algo más bello. Nada más perfecto que las estatuas de Fidias o los cuadros que acabamos de mencionar. No obstante, podemos imaginarnos algo más bello aún: "Itaque et Phidiae simulacris et iis picturis... cogitare tamen possumus pulchriora". Lo supremamente bello, más bello que lo cual no exista nada, sólo con el pensamiento y la mente podemos

19 DIÓG. LAERCIO, *Zeno* VII 57.

20 LUCIANO, entre otros lugares, véase *Zeuxis*, *La danza* y *La sala de fiestas* (c.21).

21 CALÍSTRATO 6 (ed. FAIRBANKS, 429 [4] p.398): περὶ τὰς τέχνας σοφῶν... σὺν αἰσθήσει τεχνικωτέρα... καὶ λογισμὸν ἐπῆγε τῷ τεχνήματι.". El texto recuerda la doctrina estoica de la *aisthesis*. Cf. E. DE BRUYNE, *La Antigüedad griega*, supra p.206 y 209. Cf. infra p.269 nt.43.

22 *Gramm.* 4.

23 BOECIO, *Mus.* I 34. Cf. E. DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval* en el vol.2.

captarlo, no con los ojos, ni con los oídos, ni con sentido alguno: "Neque oculis, neque auribus, neque ullo sensu percipi potest: cogitationem tantum et mente complectimur... pulchrum quo non pulchrius id sit". Así, pues, la "imitación" adquiere una significación especial. Lo que Fidias en rigor "imitaba" al labrar la bella estatua de Zeus o de Minerva—"Quum faceret Iovis formam aut Minervae"—, no era un hombre o mujer concretos, sino una imagen de su espíritu, una perfecta aparición de la belleza ante los ojos de su imaginación, que dirigió su mano en la ejecución técnica: "sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat" [24].

El ideal de Cicerón en sus últimos escritos sobre la elocuencia es la descripción del tal arquetipo al que las formas sensibles han de ajustarse, y según el cual deben ser también medidas; lo visible imita la belleza puramente pensada, lo que oímos tiene que reflejar la elocuencia que en el alma llevamos: "Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens cuius ad *cogitatam* speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa cadunt, sic perfectae elocuentiae speciem *animo* videmus, effigiem auribus quaerimus". Platón llama al ideal "idea"; Cicerón lo traduce por "forma" y "figura"; las *effigies* y las *species* son su imitación [25].

Su doctrina completa se desarrolla como sigue: inmediatamente y en un arrebato de inspiración, o bien tras admirar las bellezas concretas, estatuas y discursos sensibles, descubrimos de repente en nuestra imaginación el arquetipo de la belleza perfecta, de la estatua perfecta y de la perfecta elocuencia. También los artistas llegan a ver este ideal único, pero cada uno busca acercarse a él a *su* manera; de ahí la pluriformidad en la unidad. El antiguo problema, planteado antes en términos religiosos, encuentra aquí su solución. Si el arte es una *imitación*, ¿hay que aceptar entonces (así se planteaba la cuestión) que los escultores y pintores hayan *visto* a los dioses? Los poetas se preguntan en epigramas si Afrodita se ha mostrado en su desnudez a Praxiteles y Apeles [26]. "¿Ha bajado Zeus del cielo a la tierra para revelársete, Fidias? ¿O es que has subido tú de la tierra al cielo para contemplarle?" Parrasio soluciona el problema según la antigua doctrina de la "inspiración": ha sido *en sueños* como se le ha

[24] *Orat.* 2.

[25] Forma = figura, *De nat. deor.* I 18. La distinción entre lo exterior y lo interior podría verse en el "forma et facies honesti" *(De off.* I 5). La terminología, empero, no es segura.

[26] Para las citas cf. E. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst* II 260.

aparecido Hércules [27]. También la Stoa armoniza el sueño con la revelación divina [28]. Bajo la influencia de sus maestros platónicos, Cicerón parece buscar una explicación psicológica. Como difícilmente se aceptará que conceda a las ideas existencia independiente al modo de Platón, podemos suponer con razón que es gracias al pensamiento y la imaginación como el hombre construye en su propio espíritu las más bellas formas posibles.

2. La primera teoría de la elocuencia: Cornificio

Cicerón trata de la estética de la elocuencia en cuatro obras: *De inventione,* alrededor del 84; *De oratore,* en el 55, durante su primer retiro de la vida política; el diálogo *Brutus* y el tratado *Orator,* en el 46. Un precursor había encontrado en el autor de la *Rhetorica ad Herennium* (alrededor del 86) que quizás sea Cornificio, pero que en lenguaje y tendencia recuerda a Varrón.

El autor de la *Rhetorica* ha tomado probablemente a Hermágoras de Temnos como modelo; él es al mismo tiempo un adversario y un saqueador de los *rhetores* griegos. Se muestra decididamente antihelénico en cuanto a las sutilezas de la técnica: "scio plerosque graecos, quorum rationem improbamus" (III 23; IV 1). Él es un romano con todo el realismo del labrador, y por eso le gustan los ejemplos; pero contrariamente a los griegos, que sacan sus ejemplos de los escritores más diversos, quiere solamente citar a romanos como Plauto, Ennio y los historiadores: "nostris exemplis usi sumus et id fecimus praeter consuetudinem graecorum". Quiere ante todo ser él mismo. Y es que la personalidad del maestro lo es todo en la enseñanza; es él quien tiene que elaborar su doctrina de manera orgánica dándole unidad. A su discípulo Cares, Lisipo no le enseñaba a hacer una cabeza de Mirón, unos brazos de Praxiteles y un torso de Policleto, sino su manera propia de esculpir estas partes del cuerpo en la unidad del conjunto: "Chares omnia coram magistrum facientem videbat". Prometeo no pidió el fuego a los demás, sino que lo repartió por sí mismo; tal hace el *rhetor* romano.

No obstante la inestabilidad de su plan, sus repeticiones y descuidos, Cornificio es un importante testigo de las más antiguas teorías literarias en Roma.

Es tarea del orador hablar sobre todo cuanto, según los usos y las leyes, se refiere a las relaciones entre los ciudadanos y concitar lo más plenamente posible la aprobación de su auditorio a

27 E. de Bruyne, *La Antigüedad griega,* supra p.175.
28 Véase a este respecto Demócrito: cf. F. de Bruyne, supra p.202.

tal respecto. Hay tres grandes tipos de discurso: el elogio, el discurso político y el alegato. Para cada uno el orador ha de disponer de cinco cualidades: la invención, el orden y tenor de los argumentos, la memoria y la declamación. La *elocutio*, que traduce el griego *lexis*, contiene la teoría del estilo. El asunto que se trata es noble, vil o dudoso: "Honesta, turpis, dubia"; también puede carecer de importancia (humilis). Sobre el *status quaestionis* la estética no ha de extenderse. El asunto de que se trata tendrá relación con un hecho conjetural que ha de probarse con un texto de la ley que hay que definir o explicar o con un acto que hay que justificar.

La *inventio* quiere decir, en primer lugar, hallar los argumentos por medio de los lugares comunes (loci = topoi). Los argumentos son el objeto del razonamiento.

La *dispositio* trata de la ordenación del discurso; tiene una introducción, una explicación, que debe ser "sucinta, clara, verosímil"; una aclaración de las distintas partes de la *narratio* (partitio); una defensa del punto de vista propio y una refutación del contrario (confirmatio et refutatio) y un final, que se desarrolla sobre una recapitulación (enumeratio), una acentuación de los argumentos más importantes (amplificatio) y una apelación patética a los sentimientos del auditorio (commiseratio).

La estética propiamente dicha de la forma verbal (elocutio) distingue ya, con Teofrasto [29], tres tipos o clases de estilo: el grave, el medio y el sencillo: "stylus gravis, mediocris, tenuis" (V 1). Cada uno tiene sus fallas peculiares: ampulosidad, falta de carácter o incoherencia. Cada uno de estos estilos ha de ser presidido por tres características: distinción (elegantia), musicalidad (compositio) y decoro (dignitas).

La distinción se basa en la pureza del idioma (latinitas) y la claridad de la expresión (explanatio): "Elegantia est quae facit ut locus unusquisque *pure* et *aperte* dici videatur: haec tribuitur in latinitatem et explanationem" (IV 17).

El elemento musical se basa en la ordenación, el acoplamiento y la sucesión de las palabras como sonidos, y lleva a una brillantez que se extiende a todas las partes del discurso: "compositio est *verborum constructio*, quae facit omnes partes orationis aequabiliter perpolitas" (IV 18).

La belleza adorna el estilo gracias a la variedad de los giros en el pensamiento o en la expresión: "Dignitas est quae reddit ornatam orationem varietate distinguens: haec in *verborum et sententiarum exornationes* dividitur". Los principales términos estéticos para Cornificio son, pues: *dignitas, exornatio* y *perpo-*

[29] E. DE BRUYNE, *La Antigüedad griega*, supra p.156.

litio (IV 18). La palabra *verbum* aquí no plantea problemas. La *sententia* significa, en primer lugar, "pensamiento". En un sentido más estricto, *sententia* significa o bien una *opinión*, o bien una tesis firme. Como figura, la *sententia*, muy apreciada por la Stoa. es un aforismo, es decir, una expresión lacónica, sucinta y acertada de la sabiduría de la vida capaz de ejercer influencia en el oyente, y no por su formulación filosófica: "Sententia est oratio sumpta de vita, quae aut quid sit, aut quid esse oporteat in vita, breviter ostendit... Huiusmodi sententiae simplices non sunt improbandae, propterea quod brevis expositio habet magnam delectationem... (Sententia oratores) rei actores sunt non vivendi praeceptores".

La gran cuestión es, según Cornificio, la de escapar a ciertas faltas propias de cada estilo, tema sobre el que ya Teofrasto y Hermágoras llamaron la atención. Los romanos adoptan de buen grado la comparación griega del discurso con el cuerpo. La fortaleza atlética tiene que evitar la ampulosidad y la grasa. Si, conforme al segundo estilo, uno quiere ser demasiado modesto, entonces se expone a debilitar su musculatura: el cuerpo sería como carne sin tendones, como un conjunto de músculos relajados y débiles. Si se persigue el estilo sencillo, lleno de gracia y de encanto, entonces hay que guardarse de quedar reducido a un cuerpo seco y anémico, que habría que llamar raquítico: "Nam ita ut corporis bonam habitudinem tumor imitatur saepe, item gravis oratio saepe videtur ea quae turget et inflata est... Qui in mediocre genus profecti sunt si pervenire eo non potuerunt, perveniunt ad confinii genus generis quod appellamus dissolutum, quod est sine nervis et articulis, ut hoc modo appellem fluctuans... Qui non possunt in illa facetissima verborum attenuatione commode versari veniunt ad aridum et exsangue genus, quod non alienum est exile nominari" (IV 15-16). Probablemente, esta comparación es un desarrollo del tópico aristotélico-estoico "salud, fuerza y belleza".

En cada clase de estilo, el estilo más bello es el adornado (ornatus). "Ce terme—escribe J. Martha—résume toutes les qualités du style oratoire; c'est en particulier l'art de faire valoir les pensées et les mots par l'emploi des figures (dignitas), ainsi que par l'ampleur, la cadence et le nombre de la phrase (compositio)".

Sobre las figuras Cornificio se extiende tanto, que con razón se puede suponer que el autor le da la máxima importancia; ellas dan color al estilo y hacen resaltar el pensamiento a condición de que se apliquen con medida y sin exceso. En la multiplicidad y variación de las figuras está la belleza especial de la expresión: "Omne genus orationis dignitate afficiunt exornationes. Quae si

rarae disponentur, distinctam *sicuti coloribus,* si crebrae colocabuntur obliquam reddunt orationem... sed figuram in dicendo commutare oportet", etc. (IV 16).

3. Las primeras obras retóricas de Cicerón

En *De inventione,* una obra juvenil llena de pedantes distinciones, definiciones y referencias a Aristóteles, Teofrasto y Hermágoras, parece que Cicerón sigue otro método que Cornificio. El procedimiento inductivo que recomienda aquí difiere, por lo demás, de la intuición del ideal que prescribe en sus obras posteriores. Ya al principio del segundo libro refiere la anécdota de Zeuxis, que de cinco bellas vírgenes, escogió lo más bello que tenían para componer algo perfecto. "Nosotros tampoco nos limitamos a un solo modelo—"non unum aliquod proposuimus exemplum"—, sino que en una sola exposición hemos juntado varios escritores para sacar de diferentes ingenios lo más peculiar: "Omnibus unum in locum coactis scriptoribus, quod quisque commodissime praecipere videbatur, excerpsimus et ex variis ingeniis excellentissima quaeque libavimus" (2 II 4). Cicerón se siente orgulloso de su eclecticismo, porque, si tuviese que disponer en su arte del mismo talento que Zeuxis en la pintura, entonces su obra, dentro de su clase, se destacaría tal vez aún más que el cuadro en la suya. ¿Por qué? Zeuxis disponía solamente de las bellas muchachas de una sola ciudad en un momento dado; Cicerón, de todos los grandes autores que vivieron desde el principio de la retórica hasta sus días... (ib., 5).

El *De inventione* contiene una página sobre el origen de la elocuencia artística muchas veces citada en la Edad Media; encontramos allí otra vez las teorías de Protágoras y Demócrito sobre el origen de la civilización [30].

Desde el punto de vista puramente estético, la obra es menos importante, ya que se limita a la "invención" o hallazgo de argumentos. No obstante, para la Edad Media, las exposiciones sobre la "captatio benevolentiae", sobre las leyes de la narración—"ut brevis, ut aperta, ut probabilis sit" (I 28)—, sobre los lugares comunes, no estarán desprovistas de importancia.

Más significación para la teoría del arte tiene el tercer libro del diálogo *De oratore,* sobre el estilo. Antonio defiende aquí el carácter puramente formal de la técnica retórica; el orador llega

30 Alcuino es uno de los primeros escritores que han reproducido este c.2: "nam fuit quoddam tempus cum in agris homines passim bestiarum modo vagabantur", etc.

a ser una especie de hombre profesional obligado a conocer y aplicar las prescripciones de su oficio: "operarium quemdam oratorem". Craso, por el contrario, acentúa el contenido, la necesidad de la formación general y de una convicción material; importa no defender cualquier tesis de manera técnicamente irreprochable, sino dedicarse al bien común; el orador no debe ser tan sólo *dicendi peritus,* sino también *vir bonus.*

Hasta cuando uno se limita a la forma, la elocuencia no es una cuestión de "recetas" puramente formales; ella supone talento innato y cultura adquirida. Hasta para buscar un lugar común es esto una exigencia previa: "ingenio opus est" (II 30). La naturaleza es la base de todo lo demás: "multos... qui neminem imitentur et suapte natura quod velint sine cuiusquam similitudine consequantur" (II 23). No se llega a ser un gran orador por la imitación de otros si no se dispone de posibilidades innatas. Bien es verdad que la naturaleza debe ser desarrollada por el arte, es decir, por la aplicación de determinadas reglas, objeto de estudios sistemáticos. El estudio sistemático es asimismo coronado por la aplicación de un método preferente en tiempos de Cicerón, es decir, la imitación de los grandes maestros. Mientras tanto sigue siendo verdad que el arte procede de la naturaleza y no la naturaleza del arte: "Sic esse non eloquentiam ex artificio sed artificium ex eloquentia natum" (II 57 y I 32). Cicerón da un ejemplo: el que en la *inventio* emplea los lugares comunes, debe disponer de una agudeza natural (acumen), de un arte metódicamente fundado—"ratio quam appellemus artem"—y de sagacidad en la aplicación de las reglas (diligentia). El "arte" reúne la inteligencia natural con el gusto adquirido: "Inter ingenium quidem et diligentiam perpaululum loci reliquum est arti" (II 36).

En cuanto a la imitación, Cicerón reconoce sin rodeos que hay que tener en cuenta a los griegos, sin excluir por ello a los romanos; más que las exterioridades, hay que tratar de asimilar el espíritu: "non tam facile in nostris qui scripta non multa sane reliquerunt, quam in Graecis ex quorum scriptis cuiusque aetatis quae dicendi ratio voluntasque fuerit, intelligi potest". Y Cicerón describe el desenvolvimiento, según la esencia y el ideal, de la elocuencia desde Pericles y sus contemporáneos—"subtiles, acuti, breves sententiis magis quam verbis abundantes"—hasta Demetrio de Falerón: "omnium istorum mea sententia politissimus" (II 22-23). Sería locura no hacer caso de los griegos, dice Cicerón a Cornificio; en cuanto a mí, les he apreciado sobremanera, y deseo adoptar, respecto de ellos, la postura de un hombre y no la de un buey: "Ego cum tantas res Graeci susciperent, non admovere aurem existimavi pecudis esse, non hominis. Itaque

feci et istorum omnium causas et genera ipsa gustavi" (II 36). Para Aristóteles como maestro de la retórica tengo la máxima admiración: "Is quem maxime ego admiror" (II 36).

Queda la exposición sistemática. La finalidad de toda elocuencia es deleitar, enseñar y conmover. La primera expresión de esta fórmula, que seguiremos hasta el Renacimiento, es como sigue: "ut et concilientur animi et doceantur et moveantur" (II 28). La naturaleza y el arte tienen que colaborar a esta finalidad: "uterque vestrum dicat ut et nihil neque a natura denegatum neque a doctrina non delatum esse videatur" (II 29). En esto hay que elevarse desde el caso particular hacia el plano general: "omnes controversias ad universi generis vim et naturam referri" (II 31).

La forma ha de ser en cada momento la vestidura del contenido; hasta Antonio está de acuerdo con esto: "ea vi sua verba parient (oratores) quae semper satis ornata mihi quidem videri solent, si eiusmodi sunt ut ea res ipsa peperisse videatur" (II 34).

Para conmover el orador examinará si tiene que suscitar pasiones vehementes, como odio, ira, envidia, compasión o angustia, o, por el contrario, emociones suaves, como la simpatía y el amor. Como Platón, Cicerón nota que el orador suscita envidia y compasión cuando recuerda a los oyentes lo que ellos mismos han experimentado [31]. Entre ambas clases de emociones—"quorum alterum *lene*, alterum *vehemens* esse volumus"—hay estrechas relaciones. El ideal es suavizar la vehemencia y fortalecer la blandura con firmeza: "asperitas humanitate conditur, lenitas gravitate et contentione firmatur".

Hay un tercer medio por el que el orador influye en el ánimo, y que es muy querido de los romanos: la broma humorística, por la que, para Cicerón como para Aristóteles, el discurso se hace "gracioso y agradable": "suavis autem est et vehementer saepe utilis iocus est facetiae". Probablemente, Cicerón se sirve de una obra de Teofrasto sobre lo ridículo, *De ridiculis*. Cinco cuestiones hay que plantear: ¿Qué es reír? ¿De dónde viene? ¿Debe el orador hacer reír? ¿En qué medida? ¿Cuáles son las clases de comicidad a las que puede recurrir?

Demócrito ha tratado la primera cuestión y ha explicado la risa también en su aspecto fisiológico: "viderit Democritus" (II 58).

La causa de la risa es un contraste expresado de manera agradable a condición de que la desproporción no suscite fuerte indignación ni extrema compasión: "Locus riduli... turpitudine

31 Sobre Platón, véase E. DE BRUYNE, *La Antigüedad griega*, supra p.86 y 76.

et deformitate continetur. Ridentur quae notant turpitudinem aliquam non turpiter... Itaque ea facillime luduntur quae neque odio magno neque misericordia maxima digna sunt" (II 59).

Hay lo ridículo en las cosas—"in re ridiculum"—y lo ridículo en las palabras y las imágenes: "verbi aut sententiae acumine". Pero no todo lo que hace reír es humorístico: "non esse omnia ridicula faceta". Dan risa ciertos defectos físicos, ciertas imitaciones, el hacer muecas, los gestos y palabras obscenas; todas estas formas de lo ridículo son reprobables (II 62). Hasta en la comicidad justificada el guardar medida es gran ley; por la medida se distingue el orador del bufón: "moderatio et temperantia... distinguet oratorem a scurra".

Lo cómico en las cosas Cicerón lo considera desde el punto de vista del orador; el orador, al sugerir el contraste, sea con gestos, sea con palabras, no ha de provocar risa por la manera de decir, sino por la realidad aludida. A lo "ridiculum in re", Cicerón asimila también el relato ficticio (fabella), en que se relata algo como si fuese verdad, y también la caricatura: "in re ridiculum, quod ex quadam depravata imitatione solet" (c.59 y 66).

Lo que *dice* hace reír cuando de repente se comprueba una desproporción en la palabra o en el pensamiento: "in dicto autem ridiculum est id, quod verbi aut sententiae quodam acumine movetur" (c.60). La explicación de Cicerón nos parece muy poco sistemática, un amontonamiento de observaciones. Lo cómico en las palabras es tratado en los capítulos 61-65; lo cómico en los pensamientos, quizás en los capítulos 67-71. Recordemos de esta extensa exposición solamente algunos ejemplos. Da risa, dice Cicerón, cuando se oye o comprende algo distinto de lo que se esperaba: "cum aliud exspectamus, aliud dicitur". Humorísticas son, pues, todas las expresiones con doble sentido, las ligeras modificaciones en una palabra, un verso o una cita por las que cambia el conjunto de la significación; el tomar en el sentido literal lo que era intencionada imagen; la falsa interpretación de alegorías, metáforas, antífrasis, etc. (II 63-65).

Quintiliano simplifica la doctrina de Cicerón y, a nuestro parecer, la hace más comprensible. Da mucha menor importancia a la estructura de lo ridículo—"sedem habet in deformitate aliqua et turpitudine" (VI 3, 8)—, pero distingue palabras como *urbanum, salsum, facetum, iocosum,* que por algunos son confundidas con lo *ridiculum. Urbanitas* es opuesto a *rusticitas;* indica dignidad, gusto, distinción en la elección de palabras sonoras, erudición y cultura (ib., 17). "Salado" es opuesto a lo soso, y significa todo lo que en el estilo trata de evitar la hartura y el aburri-

miento. El *facetum* viene a significar sutileza refinada: "decoris et excultae elegantiae" (ib., 20); esto es, la cumbre del *venustum:* "quod cum gratia quadam et venere dicatur" (ib., 18), lo que supone elegancia ligera y gracia. En cuanto al *iocus,* Quintiliano observa con razón que, para hacer burlas, uno no solamente actúa de manera cómica, sino que inventa mentiras y mete miedo (ib., 21). Para Quintiliano, el humor fino es, pues, el ideal; reacciona así contra la sal gruesa del teatro popular latino.

Nosotros observamos lo cómico y lo hacemos observar en aquellos que provocan nuestra burla—"quod a derisu non procul abest risus" (ib., 7)—, o bien la producimos nosotros mismos, sea a consecuencia de falta de atención, sea intencionadamente: "quae si imprudentibus excidant, stulta sunt, si simulamus, venusta creduntur" (ib., 23). Por el contrario, hay casos en que uno no se ríe de los demás ni tampoco de sí mismo, sino porque una cosa aparece de otra manera de lo que se esperaba—"in decipiendis expectationibus"—; a estos casos llama Quintiliano casos intermedios o neutros: "quae neutram personam contingunt... a me media dicuntur".

En cada uno de estos casos, lo ridículo nace de actos o palabras, o también de actitudes físicas: "risus non solum facto aliquo dictove sed etiam corporis tractu lacessitur" (ib., 7). Pero Quintiliano cree que no debe rechazar la doble clasificación de Cicerón, si bien la reduce a los actos propiamente dichos (facta): las expresiones de la cara (vultus) y los gestos (gestus) (ib., 26).

No se extiende sobre lo ridículo en los comportamientos y actitudes, y por eso no dice nada sobre la *imitatio.* Para él el punto más importante, en lo que al orador respecta, es lo humorístico en las palabras (ib., 27ss). En la expresión cómica hay muchas formas: sensual y alegre (lascivum et hilare), malicioso e insultante (contumeliosum), agudo y áspero (asperum), fino y con gusto (lene). La cuestión es si existe un "arte" en el humor y en qué condiciones, según qué reglas el orador puede ser "burlón" (c.32-39).

Quintiliano habla de la narración humorística—"narrare quae salsa sint"—y de la burla más concisa posible: "acutior atque velocior in urbanitate brevitas". Como Cicerón, indica el carácter cómico de alusiones basadas en la realidad—"ex vi rerum"—, sea que, entre otras cosas, se subraye una semejanza, sea una oposición: "Todas las clases de argumentos pueden ofrecer la forma para algo burlesco" (c.65). Se mete la sal en definiciones o divisiones por medio de rasgos genéricos o específicos (c.66), se burla con tropos, hipérboles; es decir, con imágenes, o también con palabras en sentido propio, con figuras de dicción, o

exagerando, o atenuando, por *simulatio* o *dissimulatio*, etc., etc. ¡Imposible seguir al autor en todos los detalles de su exposición!

Volvamos más bien a la teoría general de Cicerón.

La expresión supone corrección, claridad, belleza y adaptación: "Dicendi modus est melior quam ut latine, ut plane, ut ornate, ut ad id quodcumque agitur apte congruenterque dicamus". Las dos primeras condiciones son naturales, y no por respetarlas se es ya artista: "Nemo enim unquam est oratorem quod latine loqueretur admiratus" (III 14).

La claridad es tan insuficiente como la corrección. Cicerón defiende el arte contra la ciencia y no vacila en poner a Sócrates y los estoicos en descrédito; Sócrates ha separado lo que por naturaleza tiene que ir junto, es decir, la sabiduría, del pensamiento, y la belleza, de la expresión: "sapienter sentiendi et ornate dicendi *re cohaerentes*... disputationibus suis separavit" (III 16). Cicerón encuentra completamente absurdo, inútil, reprobable, la ruptura entre la palabra y el sentimiento: Discidium linguae atque cordis absurdum sane et inutile et reprehendendum". La elocuencia estoica quizás sea sutil y aguda, pero no es artística, y para un orador, que debe dirigirse al público, resultaría pobre, inusitada, desagradable de escuchar, oscura, vacía y seca: "orationis genus fortasse subtile et certe acutum sed in oratore exile, inusitatum, abhorrens ab auribus vulgi, obscurum, inane, ieiunum et tamen eiusmodi quo uti ad vulgus nullo modo possit" (III 18)[32].

El ideal para Cicerón es, pues, la belleza literaria (ornatus), dominada por un artista de la palabra con buen gusto, pero como interpretación orgánicamente adaptada (aptitudo, congruentia); de un contenido elevado, elaborada por un hombre de vasta cultura: "Neque verborum ornatum inveniri posse non partitis expressisque sententiis, neque esse ullam sententiam illustrem sine luce verborum" (III 6).

Lo que Posidonio afirmó sobre el objeto de la poesía, diciendo que habría de cantar en formas métricas *todas las cosas divinas y humanas*, lo exige Cicerón para la elocuencia: "Illa vis eloquentiae tanta est ut omnium rerum, virtutum, officiorum, *omnisque naturae*, quae mores hominum, quae animos, quae vitam continet... *ornate copioseque dicat*" (III 20). En sabiduría, profundidad y virtud, los romanos superan a los griegos, pero en arte y habilidad les vencen los griegos: "nam ut virtutis a nostris Romanis, sic doctrinae sunt ab illis Graecis exempla petenda"

32 Sobre la elocuencia estoica y la opinión de Cicerón véase E. DE BRUYNE, *La Antigüedad griega*, supra p.205-206.

(III 33-34). El ideal de Cicerón es, pues, la síntesis más elevada.

Los puntos más importantes que se propone tratar desde el punto de vista estético y artístico son los dos medios para dar esplendor al discurso y de llevarlo hasta la más alta pertección; primero la belleza (de la forma), luego la adaptación (al contenido). En ambos casos se trata de proporcionar el mayor deleite a los oyentes, de influir lo más fuertemente posible en sus ánimos, de alimentar lo mejor posible sus almas: "Hae duae partes quae mihi supersunt illustrandae orationis ac totius eloquentiae cumulandae, quarum altera dici postulat *ornate*, altera apte, hanc habent vim ut sit quam maxime in sensus eorum qui audiunt, influat, et quam plurimis rebus sit instructa" (III 24) [33].

Toda obra literaria se compone de palabras, que el teórico primero tiene que considerar aisladamente y después en su conjunto: "omnis ratio conficitur ex verbis quorum primus nobis ratio simpliciter videnda est, deinde coniuncte" (III 37).

Cicerón fija definitivamente el plano de la estética literaria. Hay palabras que recibimos y palabras que nosotros mismos formamos; unas y otras las empleamos, bien en su significación propia, bien en la translaticia: "verbis quae propria sunt, aut quae transferuntur, aut quae novamus et facimus ipsi". Si se trata de palabras que empleamos en sentido propio, entonces tenemos que evitar las vulgares y manoseadas y perseguir las nobles y brillantes, en que encontramos cierta plenitud y sonoridad: "in propriis ut abiecta atque absoleta fugiat, lectis atque illustribus utatur, in quibus plenum quiddam et sonans inesse videatur". Cicerón dedica una larga explicación a la belleza de las palabras en su más elevada forma: "verbum inusitatum, aut novatum, aut translatum" (III 42). La regla de oro es evitar la oscuridad o la confusión: "magnum ornamentum in quo obscuritas fugienda est".

La forma que nace del acoplamiento de palabras plantea dos problemas: el problema de la composición musical o sucesión de los sonidos y el problema de la ordenación, que da lugar a las figuras: "Sequitur continuatio verborum quae duas res maxime *collocationem* primum, deinde *modum quendam formamque* desiderat. Collocationis est componere..." (III 44). La "forma" constituye en sentido propio el *ornatus*.

Las figuras dan, gracias a su variación, color y relieve al discurso; Cicerón las llama flores de la retórica. El carácter del discurso no fluye de tal o cual parte, sino del conjunto como unidad. El punto de vista de Cicerón es, pues, el de la "psicología

33 Nueva fórmula de la ley: "ut animi concilientur, doceantur, moveantur".

del conjunto": "Ornatur igitur oratio genere primum et quasi *colore* quodam et succo suo. Nam ut gravis, ut suavis, ut erudita sit, ut liberalis, ut admirabilis, ut polita, ut sensus et coloris habeat quantum opus sit, non est singulorum articulorum: *in toto spectantur haec corpore*". El discurso es como un cuadro; ambos suponen diferentes colores y zonas de luz armónicamente conjuntadas en una unidad: "Ut porro consit quasi *verborum sententiarumque floribus,* ita non debet esse (corpus orationis) fusum aequabiliter... sed ita distinctum ut sint quasi in ornatu disposita quaedam insignia et lumina" (III 25).

La comparación es continuada y extendida a la música. "Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque quam in veteribus!" "¡Cuánto más brillantes son la variedad y la belleza de los colores en los últimos discursos de los romanos que en los oradores de la antigua escuela!" Hasta cuando en los antiguos cuadros la armonía nos ha encantado a primera vista, ya no puede más halagar el gusto con sus desagradables colores pasados de moda: "Quae tamen etiam si primo aspectu nos ceperunt, diutius non delectant cum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur". Cicerón, ciertamente, cuenta con el gusto subjetivo del público, ya que cuando habla por sí mismo se pronuncia en contra de la nueva música y en las artes plásticas más bien arcaíza. "¡Cuánto más dulces y delicadas, dice, encontramos en el canto las modulaciones y las melodías fuera de regla que las severas composiciones sometidas a leyes fijas!": "Quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae quam certae et severae!"

Y, no obstante, no se puede exagerar, porque cuanto mayor llegue a ser el placer, más amenaza volverse aburrimiento. Y entonces se ve cómo hasta la plebe vuelve a la música más rígida. Lo mismo se produce en la literatura. Si admiramos en la poesía o en la prosa un estilo lleno de sonoridad, cargado de adornos, de tipo festivo, sin la menor omisión, debilitación ni variación en su esplendor decorativo, por más brillantemente coloreado que sea, no podríamos disfrutarlo mucho tiempo sin sentir aversión: "sic omnibus in rebus voluptatibus maximis fastidium finitimum est. Quo hoc minus in oratione miremur in qua vel ex poetis vel ex oratoribus possimus iudicare concinnam, distinctam, ornatam, festivam, sine intermissione, sine reprehensione, sine varietate, quamvis claris sit coloribus picta vel poesis vel oratio, non posse in delectatione esse diuturna" (III 25).

Para Cicerón, pues, es claro que el adorno no debe ser sobrecargado ni exclusivo; tiene que caracterizarse por su exactitud,

solidez y austeridad: "Ita sit nobis igitur ornatus et suavis orator... ut suavitatem habeat austeram et solidam, non dulcem atque decoctam" (III 26).

Probablemente piensa en el "adorno" del estilo por la "multiplicación de las figuras" al hablar del desarrollo de un pensamiento o un argumento. La ley de la estilización que pone delante lo evidencia. Por una parte, es posible, gracias a las formas verbales, subrayar, ampliar e idealizar lo elevado; por otra también, disimular, disminuir y hasta presentarlo como despreciable: "Summa autem laus eloquentiae est amplificare rem ornando. Quod valet non solum ad augendum aliquid et tollendum altius dicendo sed etiam ad extenuandum atque abiiciendum" (III 26).

Todo esto tiene que efectuarse con palabras brillantes y en ritmos musicales: "collocationis verborum est componere..." Hay que evitar la coincidencia desagradable de vocales y consonantes, y, según el ejemplo de Isócrates, hay que introducir ritmo y música en el acoplamiento de palabras. No hay que buscar la música en sí, sino que debe resultar del movimiento del ánimo. Hay que guardar el justo medio entre la música del verso y la atonía del lenguaje no artístico. Sobre todo tiene que nacer de la estructura del comienzo y del final de oraciones enteras, que gracias al ritmo llegarán a la perfección, simbolizada por el cuadrado: "Numeros quosdam nobis esse adhibendos veteres putaverunt... delectationis atque aurium causa numeris astringere orationem... Vocis moderationem et verborum conclusionem, quoad orationis severitas possit a poetica ad eloquentiam traducenda duxerunt... Versus in oratione vitium est et tamen eam coniunctionem, sicuti versum, numerose cadere et quadrare et perfici volumus... Orator sic illiget sententiam verbis ut eam numero quodam compectatur et adstricto et soluto" (III 43).

Con un entusiasmo universal que todo lo abarca, Cicerón afirma que la belleza musical del arte verbal nace de las inclinaciones más profundas de la misma naturaleza. Tal como las formas de la naturaleza concilian la utilidad de la adaptación con la belleza de la apariencia, así también el discurso tiene que armonizar dignidad y gracia con la obtención de buenos resultados. La belleza del "discurso"—poético o prosaico—es, pues, regida por las mismas leyes que la belleza del cuerpo humano o de un árbol en la naturaleza, como la belleza de un templo o de un barco en la arquitectura. En cada forma todas las partes están adaptadas unas a otras para lograr lo útil y necesario de tal manera, que al mismo tiempo resulten dignas y hasta bellas: "Ut in plerisque rebus incredibiliter hoc natura est ipsa fabricata, sic in oratione ut ea quae maximam utilitatem in se continerent

eadem haberent plurimum vel dignitatis vel etiam venustatis". Cielo y tierra, hombre y planta, barco y templo, están construidos de tal manera, que no se puede modificar nada en su estructura: tan necesaria es su coherencia: "tantam habent vim ut paulum inmutata cohaerere non possint, tantam pulchritudinem, ut nulia species ne cogitari quidem possit ornatior. Hoc in omnibus item partibus orationis evenit, ut *utilitatem* ac prope *necessitatem* suavitas quaedam et *lepos* consequatur" (III 45-46).

La belleza musical de la frase en todas sus partes componentes tiene al mismo tiempo relación con la fisiología de la respiración y el desarrollo psíquico de la consciencia. Cicerón concibe la frase al mismo tiempo como la unidad de un pensamiento completo y de una respiración completa: "quae volvi uno spiritu potest" (III 47). Se sabe que Cicerón tiene una preferencia por el pie oratorio de cinco tiempos, *paeon* o *creticus* (—∪∪∪, ∪∪∪——∪—). Apela a Teofrasto para señalar la libre soltura de la música de la prosa: "liberior oratio quam illa poetarum... non adstricte sed remissius numerosam esse oportere" (III 48). La medida que da lugar a la formación de los pies debe también mostrarse en las oraciones completas; de ahí la belleza del paralelismo, de la antítesis, del quiasmo, de todas las formas en que un miembro responde a otro: "quare aut paria esse debent posteriora superioribus, extrema primis" (ib., 48).

Cicerón vuelve siempre al carácter natural del sentimiento estético. Si no nos gusta una corriente inartificiosa de palabras que corre sin regularidad, ¿no es porque nuestro oído por naturaleza está adaptado a la modulación, la medida y, por tanto, al número?: "Si rudis et impolita putanda est illa sine intervallis loquacitas perennis et profluens, quid est aliud causae cur repudietur nisi quod hominum aures vocem *natura* modulantur ipsae? Quod fieri nisi inest numerus in voce non potest" (ib., 48). Y Cicerón deduce de estos principios platónicos las correspondientes consecuencias; porque por naturaleza y da manera espontánea llevamos ya dentro de nosotros los principios de la belleza [34], nos expresamos de manera espontánea e irreflexiva acerca de la belleza no solamente del *melos,* el verso y la prosa, sino también de los cuadros y de las estatuas: "Illud autem ne quis admiretur quonam modo haec *vulgus imperitorum* in audiendo notet, cum in omni genere... magna quaedam est vis incredibilisque naturae. Omnes enim tacito quodam sensu, *sine ulla arte aut ratione,* quae sunt in artibus ac rationibus recta ac prava *diiudicant* [35]. Idque

34 Véase Platón en E. DE BRUYNE, *La Antigüedad griega,* supra p.75s.

35 Véase Panecio y Posidonio en E. DE BRUYNE, supra p.195 y 202s. Cf. la *aisthesis* p.209s.

faciunt in picturis et in signis et in aliis operibus. Itaque non solum verbis arte positis moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus" (III 50).

La comparación de la obra de arte literaria, que ya hemos encontrado en Cornificio, es continuada por Cicerón cuando habla de las tres principales clases de estilo: el estilo *pleno* debe ser pulido; el ligero no debe parecer sin nervios ni músculos; el estilo que participa de ambos debe guardar la adecuada medida: "si habitum orationis etiam et quasi *colorem* aliquem requiritis, est et *plena* quaedam sed tamen teres, et *tenuis*, non sine nervis ac viribus, et ea quae particeps utriusque generis mediocritate laudatur". Cada estilo ha de ir adornado por el brillo de las figuras de dicción y de pensamiento: "Quasi *luminibus* distinguenda et frequentanda omnis oratio sententiarum atque verborum" (III 52). Estos colores luminosos deben ser producidos, no por afeites artificiales y exteriores, sino de dentro a afuera, por la cualidad de la sangre: "his figuris insidere quidam venustatis non fuco illitus, sed sanguine diffusus debet color" (ib., 52).

El discurso debe ser bello como uno de esos atletas que Policleto y Lisipo han reproducido. Pero los atletas luchan y se mueven. Sus armas son comparables a las figuras. Las armas se manejan para amenazar y atacar y para defenderse, lo que siempre se ha de hacer con elegancia: "figurae orationis, tamquam armorum est vel *ad usum* comminatio et quasi petitio vel *ad venustatem* ipsa tractatio" (III 53). Siempre vuelve al mismo principio: toda la belleza es unidad de adaptación y adorno. De los luchadores se espera que se muevan bien y con gracia: "ut cum venustate moveantur" (III 52). En el *Orator*, Cicerón repite esta exigencia: prudentes en la defensa, fuertes en el ataque, los gladiadores tienen que luchar de tal manera, que todos sus movimientos no sólo sean útiles para la lucha, sino también agradables para la vista, y, si caen, entonces deben morir con mesura y gracia: "Ut enim athletas, nec multo secus gladiatores videmus nihil nec vitando facere caute, nec petendo vehementer, in quo motus hic habeat palaestram quandam, ut, quidquid in his rebus fiat *utiliter ad pugnam, idem ad aspectum etiam sit venustum*" (*Orator* 30). En la belleza del movimiento está la diferencia entre el gladiador y el pendenciero, dice también Tácito en relación con Cassio Severo: "Omissa *modestia* verborum ipsis etiam quibus utitur armis *incompositus* et studio feriendi plerumque detectus, *non pugnat sed rixatur*" (*De orat.*). En Quintiliano encontramos la misma imagen: "Si un discurso no es dominado por la medida, sino que es irrefrenado, vehemente, arrastrado por la ira, en tal caso es decididamente feo; en vez de ver a un

orador, lo que se oye es una bronca callejera": "impudens tumultuosa, iracunda oratio omnibus indecora. Videas autem rixatores quosdam" (XI 1).

Para terminar, Cicerón lo resume todo en el extenso concepto de lo adaptado: bello es el discurso cuando realiza todo lo que por la naturaleza y el arte es exigido como conveniente: "accommodata oratio... omnique in re posse quod deceat facere artis et naturae est" (III 55).

Las observaciones sobre la declamación tienen relación con esto. El platonismo hace una vez más su aparición; la armonía del alma tiene que expresarse en la armonía del cuerpo, es decir, en los movimientos de la cara, de la voz y de los gestos: "Omnis enim motus animi secum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum, totumque corpus hominis et eius omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus ita sonant ut motu animi cuique sunt pulsae". Cada pasión tiene aquí su propia fisonomía, sonido y movimiento: "aliud vocis genus iracundia sibi sumat aliud miseratio, ac moeror, aliud metus" (III 58)[36].

Según sea el toque de las cuerdas vibrantes, producen sonidos altos o bajos, rápidos o lentos, suaves o fuertes. Y de las diferencias entre los tonos se deducen las diferentes clases de melodías: dulces y rudas, contenidas y fluidas, continuas o definidas, ritmadas por silencios o sincopadas, y, según el volumen, llenas o vacías... En la declamación se producen diferencias semejantes; el actor y el orador las utilizan, tal como el pintor los colores, para dar variación a la obra de arte (III 56). También aquí el verdadero artista guarda la medida y se asemeja más al esgrimista o atleta varonil que al actor o bailarín afeminado: "laterum in flexione hac forti ac virili non ab scaena et histrionibus sed ab armis aut etiam a palaestra..." (III 59). "Sic verbis quidem ad aptam compositionem et decentiam sententiis vero ad gravitatem orationis utatur, ut ii qui in armorum tractatione versantur" (III 52).

4. La tipología histórica: aticismo y asianismo

La teoría estética de Cicerón no sería completa sin su exposición histórico-crítica de los estilos oratorios. Probablemente sigue aquí el ejemplo de Antígono, que a su catálogo de los principales artistas añadía algunas observaciones características[37]. En *Brutus*, Cicerón hace la historia de la elocuencia. Comienza con los grie-

36 Véase Platón, supra p.63 y 77.

37 L.c., supra p.192 y 243. Probablemente, el topos aristotélico del *invenire* y *perficere* (origen y evolución hacia la perfección) tiene su origen en Demócrito.

gos, que han descubierto todas las artes y las han llevado a la perfección: "omnes artes vetustiores habet Graecia et multo ante non inventas solum, sed etiam perfectas". Aparece aquí otra tendencia que en Varrón y Cornificio.

Tributa un elogio especial a Isócrates, por ser el primero que ha prescrito el ritmo musical: "primus intellexit etiam in soluta oratione, dum versum effugeres, modus tamen et numerum quendam oportere servari" *(Br.* 8). Lisias es un modelo de refinamiento y distinción: "egregie subtilis scriptor atque elegans". Demóstenes representa la perfección: "oratorem perfectum". En cuanto a la teoría en cuestión, Pericles es el primero, en la historia, que aplicó la técnica científica a la elocuencia: "primus adhibuit doctrinam". Pero aquí era más cuestión de filosofía y pensamiento que de forma (ib., 11).

Por primera vez se habla de aticismo y asianismo. Porque después de Pericles y Demóstenes, la elocuencia emigrará de Atenas a las islas y a Asia, donde perderá la salud y el equilibrio áticos. Dos escuelas nacieron en Asia: los asianos propiamente dichos, que no pueden contener su abundante elocuencia, y los rodios, que por su autodominio se parecerán más a los oradores áticos: "Ut omnem illam salubritatem Atticae dictionis et quasi sanitatem perderet (eloquentia)... Hinc Asiatici oratores: non contemnendi quidem nec celeritate nec copia, sed parum pressi et nimis redundantes; Rhodii saniores et Atticorum similiores" *(Br.* 13).

Cicerón se demora *in extenso* en torno a la elocuencia romana. Catón representa la antigua concepción. Después viene el estilo, influido por Grecia, de Lelio y Escipión hasta aproximadamente el 137 antes de J.C.[38] Poco a poco nos introduce en una galería de magníficos retratos. Todos los oradores romanos aparecen aquí caracterizados según el contenido y la forma, según la originalidad y la riqueza de pensamiento, el talento en la acumulación y lo acertado de la argumentación, la fuerza conmovedora y la belleza expresiva; un solo arte en muchas formas.

Cicerón, que mientras tanto había sido atacado en sus teorías estéticas y en su estilo oratorio, aprovecha la ocasión para defenderse. En el retrato de Marco Calidio elogia implícitamente su propia concepción. No basta que el estilo guste por su corrección, claridad y belleza literarias, sino que también tiene que conmover el alma: "Calidius inter multos prope singularis fuit". "Su palabra fluida y brillante expresaba pensamientos profundos y escogidos. Nada es tan tierno como su período, nada tan

38 Véase supra p.229.

flexible, nada se inclina con tanta flexibilidad a su talento. Su estilo es tan puro, que nada puede correr tan fluyente y tan libre, sin jamás pegarse a algo. Ni una palabra dice que no esté en su justo sitio, ni una expresión que pudiera parecer demasiado dura o excitante, demasiado baja o demasiado extensa". No solamente su ritmo, sino también la profusión de sus figuras era insuperable. Si la elocuencia tiene que lograr un triple resultado: enriquecer el conocimiento, deleitar el gusto y conmover el corazón (nótese la nueva fórmula: "ut doceret, ut delectaret, ut moveret") [39], Calidio ganaría la corona de laurel por las dos primeras cualidades, y, sin embargo, no era capaz de conmover: "aberat tertia illa laus qua permoveret atque incitaret animos" *(Br.* 80). El mismo reproche puede hacérsele a Calvo, y Cicerón no puede disimular su contenida pasión; es que Calvo se llamó a sí mismo ático, ¡y era enemigo de Cicerón! "Por miedo de cometer una falta, perdió toda su sangre": "Nimium inquirens in se atque ipse sese observans, metuensque ne vitiosum colligeret, etiam verum sanguinem deperdebat" (c.82).

El verdadero orador debe saber desprenderse de la corrección excesivamente timorata. El aticista odia todo lo extraño y lo llama falto de gusto y locura; a él sólo le gusta la salud y la integridad. La sequedad, pobreza y frialdad parecen permitidas en el estilo ático con tal que sea acabado, pulido y distinguido. "Pero, dice Cicerón, en la elocuencia ática hay muchos tipos; Lisias y Demóstenes representan los extremos; el uno es insensible, el otro lleno de pasión. ¿Y no es Demetrio de Falerón un aticista? Y, a pesar de esto, su estilo está ricamente adornado de flores, mientras que el estilo de Lisias es seco": "At est floridior... quam Lysias". Más emoción y más belleza decorativa son, pues, necesarias a juicio de Cicerón; o bien el aticismo es una perfección literaria, y entonces coincide con el ideal ródico, o bien es de una manera seca y enteca de escribir, y entonces es un defecto: "Si anguste et exiliter dicere est Atticorum, sint sane Attici". Lo ático, tal como lo concibe Cicerón, constituye una cierta estructura básica que es común al aticismo seco y al suntuoso: "sin autem acutum, prudens et idem sincerum et solidum et exsiccatum genus orationis probant, *nec illo graviore ornatu oratorio utuntur* et hoc proprium esse Atticorum volunt recte laudant".

Así, pues, Cicerón no quiere saber nada de un aticismo sin flores y colores, y, sobre todo, sin emoción y sentimiento, aunque fuese claro y puro como el cristal; tampoco quiere ni oír hablar de asianismo. Calvo representa lo uno, Hortensio lo otro. Hor-

39 Véase p.257 nt.33. *Conciliare* es aquí sustituido por *delectare*

tensio respondió a lo que de él se esperaba en el foro, porque el pueblo no gusta de la corrección seca y clara, sino del fuego y la vehemencia en la palabra y en el gesto: "acre enim oratorem, incensum, et agentem et canorum concursus hominum forique strepitus desiderat" *(Br.* 92). Durante mucho tiempo, Hortensio ha sido considerado como el primer orador de Roma. Ahora su fama ha disminuido por una doble razón. En una medida que el hombre de la calle no podía notar, pero que no se escapó al crítico experimentado, Hortensio descuidó poco a poco la elegancia de su estilo, mientras que conservaba la música del ritmo y la concisión del pensamiento: "quantum non quivis *unus ex populo* sed *existimator doctus et intelligens* posset cognoscere... Concinnitas illa crebritasque sententiarum pristina manebat, sed ea vestitu illo orationisque consuerat ornata non erat" *(Br.* 92 y 95).

El segundo motivo de su éxito decreciente estaba en la decadencia de su asianismo: "quod genus erat orationis asiaticum, adulescentiae magis concessum quam senectuti" *(Br.* 95). Se había destacado en las dos clases de elocuencia asiana; una se caracterizaba por sus sentencias cortas, agudas, que impresionaban no tanto por la profundidad del pensamiento como por la gracia musical de la forma: "unum genus sententiarum et argutum, sententiis non gravibus et severis quam concinnis et venustis". El otro asianismo es puramente formal; sin cualidades especiales de pensamiento, cultiva su modo de hablar popular y rápido, que no solamente lo inunda todo como un torrente, sino que se entrega a una manera de hablar ricamente adornada y picante: "aliud autem genus est non tan sententiis frequentatum quam verbis volucre atque incitatum, quale est nunc Asia tota, nec flumine solum orationis sed etiam exornato et faceto genere verborum" *(Br.* 95).

El análisis de los estilos oratorios sugiere a Cicerón la idea que desarrollará en la introducción a la traducción latina de las controversias entre Demóstenes y Esquines *Pro Corona.* La introducción fue escrita en el 44 bajo el título *De optimo genere oratorum.* La poesía, dice Cicerón, comprende diferentes géneros: épico, trágico, lírico, etc.: "genus multiplex". Pero no hay más que una elocuencia, y si se habla de discursos serios, elevados o ricos, es para caracterizar más bien a los hombres que aplican el arte que el arte misma. De esta arte Cicerón da un magnífico resumen, que ¡con razón se puede llamar una obra maestra!

El mejor orador logra al mismo tiempo enseñar, deleitar y conmover: "docet et delectat et permovet". La elocuencia consta de palabras y pensamientos. Las palabras, tanto en su significa-

ción propia como en la translaticia, deben realizar la elegancia de manera correcta y pura; los pensamientos se expresan agudamente para enseñar, de manera original y artística, para deleitar; con énfasis, para conmover. Las palabras se ordenan en conjuntos caracterizados por su dulzura rítmica y musical: "structura duas res efficiens, numerum et lenitatem". También los pensamientos tienen su composición, es decir, una ordenación que lleva a la argumentación. Comparando el discurso con un edificio, la memoria pone, por así decir, los fundamentos, mientras la declamación crea la luz y la iluminación: "sed earum rerum ut aedificiorum, memoria est quasi fundamentum, lumen actio".

Demóstenes y Esquines son ambos áticos. El aticismo está en evitar ciertos defectos en las palabras y el pensamiento: pero positivamente no consiste sólo en la salud, es decir, la ausencia de enfermedades y heridas, sino también en la belleza y la fuerza, que debe permitir al orador ganar en los juegos y no sólo entrenarse en la palestra. Inconscientemente, Cicerón emplea el lugar común de la belleza humana, que presupone la armonía de humores, músculos y miembros de tal forma trabados, que aparezcan simétricos al exterior y en ellos resplandezca la frescura del color que la sangre les da: "Cum careant omni vitio non sunt contenti quasi *bona valetudine,* sed vires, lacertos, sanguinem quaerunt, quandam etiam *suavitatem coloris*" [40]. Sigamos a Demóstenes y a Esquines, y, si esto no nos fuera posible, prefiramos entonces la salud integérrima de los áticos a la desmesurada abundancia de los asianos: "eos imitemur si possumus; sin minus, illos potius qui incorrupta sanitate sunt, quod est proprium Atticorum quam eos quorum *vitiosa abudantia* est, quales Asia multos tulit".

5. El "Orator": prosa y poesía

El *Orator* contiene la misma doctrina que el *De optimo genere.* Cicerón parte expresamente del orador ideal que uno se figura con la imaginación y no encuentra en la realidad: "Disertos ait Anthonius se vidisse multos eloquentem omnino neminem: insidebat videlicet in eius *mente* species eloquentiae, quam cernebat animo, *reapse* non videbat" (c.3).

Nada nuevo aprendemos aquí sobre el aticismo. Se habla en ático cuando se evita toda rudeza e incultura, y, por tanto, se usa de la palabra de manera elegante y sin inútiles divagaciones. Lisias es ático, no porque elimine todo adorno, sino porque es puro, y rechaza todo lo que es extraño y sin razón. Es que, si

[40] Sobre la belleza humana véase supra p.241 y *La Antigüedad grega*, supra p.190s y 196s.

tuviese que calificar la belleza decorativa y el énfasis del estilo como no ático, entonces habría que negar el aticismo de Demóstenes y Esquines: "Dicat igitur attice venustissimus ille scriptor ac politissimus Lysias, dum intelligamus hoc esse atticum in Lysia, non quod tenuis sit atque inornatus, sed quod nihil habeat insolens aut ineptum" (c.5).

En el capítulo séptimo, Cicerón trata del elogio; en el octavo, del alegato forense y, de paso, de la *inventio* y la *dispositio;* en el noveno, de la *elocutio;* en el décimo, de la *actio.* Aquí reacciona contra las exageraciones declamatorias de los asianos y prescribe el guardar medida como condición de la dignidad y la gracia: "vultus vero qui secum vocem plurimum potest, quantum affert tum dignitatem, tum venustatem. In quo cum effeceris, ne quid ineptum aut vultuosum sit tum oculorum, est quaedam *magna moderatio*". Luego nos recuerda de nuevo el ideal griego del justo límite: "in omnibus rebus videndum est quatenus" (c.12).

El capítulo 12 trata del orador perfecto; adviértase la nueva formulación: "erit igitur eloquens is... qui ita dicet *ut probet,* ut *delectet, ut flectat*" [41]. Probar es necesario, deleitar agradable, conmover es ya cantar victoria: "probare necessitatis, delectare suavitatis, flectere victoriae". En la argumentación lo esencial es la agudeza; en el deleitar, la medida; en el conmover lo es la vehemencia: "Subtile in probando, modicum in delectando vehemens in flectendo".

Pero no hay elocuencia sin sabiduría; Cicerón permanece en esto fiel al ideal estoico: "sed et eloquentiae fundamentum sapientia". La técnica oratoria debe, pues, basarse en una cultura universal (c.17). El orador, en efecto, debe saber adaptar su estilo a todo lo conveniente: "is erit eloquens qui ad id quodcumque dixerit, poterit *accommodare* orationem" (c.18). De cada caso especial sabrá elevarse hacia lo general (ib.). Como la finalidad de la elocuencia es el imponer la propia convicción, el orador tiene que influir en el corazón de los oyentes; ha de disponerles en su favor e influirles de manera afectiva, creando sea una disposición de ánimo (ethicon), sea fuertes emociones (patheticon): "Ad naturas et ad mores et ad omnem vitae consuetudinem accommodatum alterum. Illud superius (i.e. ethicon) come, iucundum, ad benevolentiam conciliandam paratum; hoc, vehemens, incensum, incitatum, quo causae eripiuntur" (c.19) [42].

Dedica diferentes capítulos a los tres géneros de estilo, cada uno de los cuales es subdividido en dos clases. El primero se

[41] *Probare* sustituye a *docere.*
[42] El pensamiento, como ya anotamos, es platónico.

caracteriza por la majestad de las palabras y el vigor de los pensamientos, la amplia soltura del conjunto y la vehemencia de la pasión; esto puede dar lugar, por una parte, a un estilo áspero, adaptado a lo triste y lo espantoso, insensible a la perfección del período; por otra, a un lenguaje ligero, musical, rítmicamente cerrado: "Nam et grandiloqui fuerunt cum ampla et sententiarum gravitate et maiestate verborum, vehementes, varii, copiosi, graves, ad convertendos et permovendos animos instructi et parati, —alii aspera, tristi, horrida oratione, neque perfecta neque conclusa, alii levi et structura et terminata".

El tipo contrario del orador lo expone todo en un lenguaje agudo, ligero, claro y simplificador, artísticamente terminado y resumido; unos se inclinan conscientemente hacia la manera no artística de hablar de la gente común y laica; otros, por el contrario, siguen siendo graciosos, floridos, ligeramente adornados dentro de su sencillez misma: "et contra tenues, acuti, omnia docentes, et dilucidiora non ampliora facientes, subtili quadam et pressa oratione limati; —in eodemque genere, alii callidi sed impoliti et consulto rudium similes et imperitorum alii, in eadem ieiunitate concinniores, id est faceti, florentes etiam et leviter ornati".

Entre ambos extremos está el tipo del justo medio: "est autem quidam interiectus inter hos medius et quasi temperatus". En cada caso importa mucho hablar y escribir justamente tal como conviene: nada es más difícil que el saber hasta dónde se puede ir y cuándo hay que detenerse, tal como lo hizo Apeles... (c.4 13 14 15).

Con el capítulo 20 Cicerón comienza una larga digresión sobre la *elocutio;* ya conocemos el esquema clásico de los "verba singula et collocata".

Mediante el empleo de las distintas palabras se persigue la elegancia y la dignidad: "verbum nullum nisi elegans aut grave" (c.20). Su belleza está especialmente en su significación translaticia, su novedad, su carácter arcaico y exótico: "verborum translatum, novum, priscum" (c.28).

La *collocatio* es el resultado de la *tractatio;* el orador maneja las palabras como un esgrimista su florete (c.28). Por una parte, nacen de la *collocatio* la luz, el color y el relieve del discurso; esto se realiza con la ayuda de figuras, que labran con palabras y pensamientos joyas del estilo: "ex collocatione verborum quae sumuntur quasi *lumina. Insignia verborum non solum ornant sed* excellunt... sententiarum *ornamenta* maiora sunt". Demóstenes la usa con frecuencia, y por ello sus discursos merecen los mayores elogios. La *collocatio,* por otra parte, ha de atender a la

sonoridad de los sucesivos fonemas (concinnitas) y su ritmo (numerus); ambos son el resultado de la *compositio* (c.28).

En ninguna otra obra da tanta importancia Cicerón al elemento musical, y la dulzura del lenguaje está enteramente determinada por éste: "omnino duo sunt quae condiant orationem: verborum numerorumque iucunditas" (c.26). Pero esta sonoridad puede ser la cualitativa del propio fonema o la cuantitativa de su distribución personal: "duae sunt res quae permulcent aures: sonus et numerus (c.23).

En cuanto al sonido, Cicerón habla de "verba bene sonantia" y "splendida nomina". Distingue el *splendor* de la *bonitas*, que antes hacía coincidir con la solidez (c.23).

En los conjuntos verbales hay que evitar el hiato, perseguir la armonía (concinnitas) y realizar la ondulación periódica (comprehensio) (c.22). El "ritmo" no se debe exclusivamente a la sucesión de pies, sino también al acoplamiento armonioso de las palabras; por ejemplo, las estructuras simétricas o antitéticas: "quod numerosum in oratione dicitur, non semper numero fiat, sed nonnunquam aut concinnitate aut constructione verborum" (c.23). Dos veces Cicerón habla de la música especial que va unida a la construcción de la frase; a este propósito menciona tres nombres: Gorgias, Trasímaco e Isócrates. El primero es modelo de simetría y antítesis: "sua sponte cadunt plerumque numerose... paria paribus adiuncta et similiter definita, itemque contrariis relata contraria" (c.25). Trasímaco se basa en otro ritmo e introduce el período. Isócrates desarrolla la doctrina de los pies y subraya la diferencia entre la música poética y la oratoria. Con él la prosa llega a su perfección; lo que la necesidad había impuesto a las primeras formas de la elocuencia, la exigencia de placer lo elevó de la rudeza original hasta la sonoridad musical: "sed uti ceteris in rebus *necessitatis* inventa antiquiora sunt quam *voluptatis*, ita in hac ut multis saeculis ante oratio nuda ac rudis *ad solos animorum sensus* exprimendos fuerit reperta, quam ratio numerorum *causa delectationis aurium* excogitata" (c.26).

Lo que Cicerón había dicho en otra parte sobre el gusto "natural", lo repite aquí añadiendo algún comentario. Para disfrutar y aun juzgar de los versos no son precisos grandes razonamientos; basta cierto sentido natural: "iudicat enim sensus" [43]. Cuando más tarde uno reflexiona buscando la razón del deleite, se descubre que está en la medida. Así se llega a la conciencia razonada y la búsqueda de la regularidad. Así, pues, el arte cons-

[43] Nos encontramos aquí frente a la teoría estoica de la *aisthesis*. Véase *La Antigüedad griega*, supra p.35.

ciente presupone la observación de un proceso natural y un atento análisis: "ita notatio naturae et animadversio peperit artem". Y lo que es claro para el encanto del verso, no lo es menos para la prosa. Sin embargo, hay que advertir que las poesías líricas, sin melodías ni acompañamiento, a veces semejan prosa, mientras que en la prosa muchas veces hay ritmo poético, si bien cuando por imprudencia sale un verso, se hace el ridículo: "quamquam soluta esse videatur oratio in optimo quoque poetarum qui lyrici nominantur... versus (autem) saepe in oratione per imprudentiam dicimus: quod vehementer est vitiosum" (c.26).

En el *Orator* vuelve muchas veces sobre el paralelo prosa-poesía. Cicerón distingue el estilo filosófico del sofístico, el histórico, el poético y el oratorio. El estilo de los eruditos no busca adornos, ni ritmo, ni música: "sermo potius quam oratio". El lenguaje histórico no carece de arte, pero es fluido, directo, concreto: "tracta et fluens, non contorta et acris oratio". Frente a los oradores, los poetas no quieren mover los ánimos hacia la acción, sino antes bien serenarlos y mecerlos; no tratan de convencer, sino de deleitar. Y por esto en sus frases persiguen más la música que la argumentación. Se apartan de las cosas tal como son y entretejen representaciones fabulosas en sus poesías. Elevan las palabras hacia la más alta significación metafórica y las colocan, como los pintores los colores, para lograr la más rica armonía plástica. Les gusta en sus versos la repetición simétrica o la antítesis: "Sed hoc differunt quod sit his propositum non perturbare animos sed placare potius, *nec tam persuadere quam delectare*... Concinnas magis sententias exquirunt quam probabiles; a re saepe discedunt, intexunt fabulas; verba altius transferunt eaque ita disponunt ut pictores varietatem colorum; paria paribus referunt, adversa contrariis, saepissimeque similiter extrema definiunt" (c.11).

El lenguaje de los poetas es "grandis et ornata vox", un lenguaje lleno de majestad y belleza decorativa. Trata más de deleitar con las palabras que de enriquecer con el adecuado conocimiento de las cosas: "voluptati vocibus magis quam rebus inservientes". Los poetas resplandecen con el más espléndido lenguaje figurado: "clarissima verborum lumina": se permiten toda clase de audacias al forjar nuevas palabras y enlazarlas: "faciendorum et iungendorum verborum maior licentia" (c.11). Todo el que escribe debe escoger palabras sonoras; pero el poeta elige palabras más por su sonido que por su sentido, mientras el orador ha de contentarse con las usuales: "verba bene sonantia, sed ea non, ut poetae, exquisita ad sonum, sed sumpta de medio" (c.23).

Los poetas son más libres que los prosistas en el uso de metáforas, neologismos y arcaísmos (c.28).

Sobre todo, la música es distinta; lo que en una es el *versus*, lo es en la otra el *numerus* (c.11). Pero esta oposición aún no es lo bastante aguda. Tanto en la poesía como en la prosa hay pies—"pedes continuati"—; en la prosa, que se basa principalmente sobre pies de cinco tiempos, como en el *paeon*, alternan "quasi permixtos et confusos pedes" (c.27-28). Cada parte del verso responde a un pie conscientemente buscado; en la prosa se mira, sobre todo, el comienzo y el final del período: "ad exitum et extremum" (c.29). Se toma principalmente en cuenta la cadencia: "cadere vel terminari". Unas veces el ritmo oratorio será apasionado, otras tranquilo: "interdum *cursus* est in oratione incitatior, interdum moderata ingressio" (c.28) [44].

Pero de ninguna manera el ritmo debe ser puramente poético según el modelo del verso: "nec vero nimius is *cursus* est numerorum orationis nam est longe aliter in versibus" (c.29). La música de la prosa, pues, no es en cada detalle estrictamente matemática; sólo trata de acercarse al ritmo matemático: "non totum constat e numeris, sed ad numeros proxime accedit" (c.29). Se ve, pues, en qué sentido hay que entender la prescripción de Isócrates: "versum in oratione vetat esse, numerum iubet" (c.24). En la prosa, el oído tiene que ser halagado por una cadencia especial del *cursus*, no por la *poetica terminatione* del *verso* (c.25). Para resumir todo esto: "neque *numerosa* esse ut poema neque *extra numerum* ut sermo vulgi, esse debet oratio" (c.29). La prosa artística se desliza por el justo medio entre la poesía matemáticamente musical y el lenguaje natural [45].

Capítulo III

EL SIGLO DE AUGUSTO

La estética latina conoce en el siglo I después de Jesucristo algunos grandes nombres; típicos son el poeta Horacio, para la poética; el arquitecto Vitrubio y el enciclopedista Plinio, para las artes plásticas, y el profesor de elocuencia Quintiliano, a quien se puede comentar a la luz de Tácito y Suetonio, para la retórica. Esto sin contar las observaciones esporádicas con trascendencia estética que se pueden sacar de Séneca, Petronio, Ovidio, Marcial,

[44] *Cadentia* y *cursis:* he aquí dos palabras que en la Edad Media llegarán a tener una significación técnica.

[45] Compárese con el citado Isócrates, p.263.

etcétera. También en lengua griega hay algunas obras interesantes, que preparan el renacimiento del siglo II: ya hemos tratado de Filón de Alejandría y Sexto Empírico; a continuación trataremos de Plutarco. Hay sobre todo algunos en el terreno de la estética literaria dignos de mención, entre otros el Seudo-Demetrio [1], Dionisio de Halicarnaso, Dión Cassio, el Seudo-Longino y otros.

1. La poesía: Horacio

Lo que entre nosotros se llama la estética literaria, comprende entre los romanos la poesía y la prosa artística. El poeta y el "orador" están, pues, sometidos a leyes comunes y pertenecen a una misma familia: "poetis est proxima cognatio oratoribus", dice Cicerón en el *Orator* (c.27).

La cuestión es, pues, saber cuáles son los rasgos comunes y cuáles los que distinguen al poeta del orador. "Nuestras creaciones, dice Ovidio, difieren de los discursos, y, no obstante, manan de la misma fuente; ambos nos dedicamos al cultivo de un arte cuya necesidad y elementos nos son innatos. El orador tiene algo dionisíaco en su vehemencia (thyrsus); el placer que nosotros producimos es apolíneo (laurea); pero ambos tenemos que aportar a la lengua el calor de las figuras y las imágenes. A la música de la poesía, la retórica le comunica el nervio; a la elocuencia, la poesía le proporciona las palabras brillantes:

> "Distat opus nostrum sed fontibus exit ab isdem;
> artis et ingenuae cultus uterque sumus.
> *Thyrsus* enim vobis, gestata est *laurea* nobis [2]
> sed tamen ambobus debet inesse *color;*
> utque meis numeris tua dat facundia *nervos*
> sic venit a nobis in tua verba nitor" [3]

La poesía es una manera de elocuencia, pero más divina y más elevada que la elocuencia común; la elocuencia, por otra parte, exige algo de la belleza poética: "poesis... sancta est et augustior eloquentia... Exigitur ab oratore etiam poeticus decor" [4].

Frente a la poesía, muchos romanos manifiestan cierta desconfianza; por cierto que les gusta la gran poesía nacional, épica,

1 E. de Bruyne, *La Antigüedad griega*, supra p.180.

2 Ya en los griegos aparece la contraposición; cf. supra p.27. Cicerón habla asimismo de *movere* y *perturbare animos* en contraposición al *delectare* y *placere*.

3 *Ex. Pont.* II 4 y 5.

4 Tácito, *Dial. de orat.* 4 y 20.7,18.

que en la *Eneida* llega a su cumbre; justifican la comedia chusca y la tragedia "lacrimógena" por finalidades morales; tal vez acepten, por su carácter didáctico, las poesías de Lucrecio y las *Geórgicas*, de Virgilio. Pero ¿y las poesías de amor y de vino? Como Eratóstenes y Galeno, el hedonista Lucrecio no ve sino deleite en la poesía: "requies hominum divumque voluptas" [5]. Cicerón insinúa, y afirma Quintiliano, que la poesía muchas veces nace "propter solam voluptatem". ¿Cómo conciliar esto con las serias aspiraciones de los moralistas romanos?

Evidentemente, la poesía de Catulo y Ovidio no es solamente agradable por su forma poética, sino también por su contenido, animado por la lujuria de la sensualidad y la pasión. Para evitar las reacciones de la multitud y de las autoridades, los poetas inventan el desdoblamiento de la personalidad en "poeta" y "hombre":

> "Crede mihi, mores distant a carmine nostro:
> *vita* verecunda est, *musa* iocosa mihi" [6].

Para Ovidio, la vida es seria, la poesía juego. Catulo exige asimismo que el poeta sea moderado y religioso; en cuanto a sus versos, solamente serán bonitos y excitantes si son voluptuosos y poco castos, hasta cosquillear la sensibilidad:

> "Nam castum esse decet pium *poetam* ipsum;
> *versiculos* nihil necesse est,
> qui tum denique habent salem et leporem,
> si sint molliculi et parum pudici
> et quod pruriat incitare possint" [7].

Así, pues, el poema puede ser un himno a la lujuria, mientras que el poeta sigue siendo honesto; él puede muy bien cantar la pasión sin sentirla. Horacio tiene otra opinión: si el poeta quiere hacer llorar a su oyente, tiene que haber experimentado el sufrimiento en su carne:

> "Si vis me flere, dolendum est
> primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laederit" [8].

Desde este punto de vista, Horacio, convertido del epicureísmo al estoicismo, defiende una tesis de cierto rigorismo moral.

5 Sobre la estética epicúrea véase supra p.208 (Eratóstenes) y p.213 (la música). LUCRECIO, *Rer. nat.* VI.

6 OVIDIO, *Tristes* II 353.

7 CATULO, 16.

8 *Ars. poet.* 102.

Es un hecho que, entre los poetas, unos quieren ser útiles, otros deleitar, mientras que otros persiguen al mismo tiempo la utilidad y el placer. En la mezcla de lo útil y lo agradable está el supremo ideal; hacer disfrutar al lector y al mismo tiempo enriquecer su espíritu, es lo más elevado que el poeta puede lograr. Por Varrón, un eco de Platón y de la Stoa llega hasta Horacio:

> "Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
> aut simul et iucunda et idonea dicere vitae" [9].

> "Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
> lectorem delectando, pariterque monendo" [10].

Una aplicación de este principio la da Horacio en sus *Epístolas a los Pisones,* que Quintiliano llamará *Ars poetica.* La obra prácticamente no es sistemática, pero es como un eco de la opinión literaria de Roma bajo el emperador Augusto. Contiene tres partes.

En la primera (v.1-73), Horacio traza una introducción general que puede valer para toda arte literaria. Los grandes preceptos que el poeta ha de respetar son la unidad—"simplex dumtaxat et unum"—, la coherencia interna, que, según los estoicos coincide con la estructura de la belleza, y el respeto a la realidad, que rechaza toda imaginación irracional: "velut aegri somnia, vanae species". La ley de los tres estilos se impone; sobre cada estilo se cierne la amenaza de un peligro especial. Si se busca la ligereza, hay que guardarse de la falta de nervio; si se persigue lo grandioso, hay que tener cuidado de no caer en la ampulosidad; si, por el contrario, uno teme atormentarse demasiado, hay que evitar lo demasiado vulgar: "sectantem *levia* nervi deficiunt; professus *grandia* turget", etc. (v.26-27). Así, el escritor tiene que evitar la falta de claridad, la variación demasiado rebuscada, o sea, la incoherencia; la excesiva preocupación por ser completo en los detalles: "infelix operis summa. quia ponere totum nesciet (v.34-35). ¿Qué importancia tiene para una estatua lucir hermosas uñas o cabellos, si el conjunto resulta recargado?

En cuanto a la materia, el escritor buscará siempre temas en concordancia con su talento. El mismo Horacio se limita a las propias facultades de su sentimiento y los ritmos de su alma; rehúsa cantar temas épicos y prefiere el vino y el amor:

[9] O.c., 333.
[10] O.c., 343. ¿Se incluyen mutuamente *monere* y *docere*?

"Scriberis Vario fortis et hostium...
nos convivia cantamus" *(Od.* I 6).

... Nolis longa ferae bella Numantiae...
Me dulces dominae Musa Licymniae" *(Od.* II 12).

La justa elección, y, por tanto, el dominio del tema, es la condición de las dos cualidades retóricas del estilo: riqueza de vocabulario (facundia = copia) y clara ordenación (lucidus ordo = perspicuitas)[11]. Respecto de la forma verbal, el poeta ha de ser modesto y prudente: "in verbis etiam tenuis cautusque serendis" (v.46). Pero no ha de temer los neologismos ni las palabras compuestas (iunctura). Los nuevos pensamientos y sentimientos, ¿no requieren nuevas expresiones?: "Si forte necesse est indiciis monstrare recentibus abdita rerum" (v.48). Se aceptan los neologismos de Celio y Plauto, de Catón y Ennio, ¿y hemos de rechazarlos entonces en Virgilio y Vario? Hay que admitir hasta la derivación de nuevas palabras del griego mientras sea discreta: "si graeco fonte cadent parce detorta" (v.53).

El objeto de la segunda parte (v.73-294) es animar a los poetas romanos a crear una nueva poesía dramática. Los latinos han llevado la sátira a la perfección, Virgilio ha igualado a Homero (y Horacio se ha aproximado a los poetas líricos griegos); que otros ahora apliquen las reglas de Aristóteles a la tragedia y hasta a la comedia satírica.

Horacio enumera los grandes géneros poéticos: el épico—"res gestae regumque ducumque et tristia bella"—, cantado en el hexámetro homérico; el género elegíaco (querimonia), en versos alternantes; el satírico, en yambos; el lírico, en los diferentes ritmos en que la musa ordena cantar a los dioses, a triunfadores en los juegos, al amor en la juventud y al poder liberador del vino: "et iuvenum curas et libera vina referre" (v.85). No se puede ser poeta si no se es capaz de encontrar para cada género el metro conveniente y los colores adecuados, es decir, las figuras e imágenes: "descriptas servare vices operumque colores" (v.86). No caben temas cómicos en versos trágicos, ni una historia trágica en prosa vulgar, y, a pesar de esto, hay que admitir que, en determinadas condiciones, con razón alza la voz la comedia y con razón la baja la tragedia hacia las más sencillas expresiones (v.93 y nuevamente v.230s).

En toda esta argumentación, para Horacio la gran ley parece ser lo *decens:* adaptación de las palabras a los movimientos afectivos del rostro y del gesto, adaptación de la expresión al senti-

[11] O.c., 41.

miento realmente vivido (v.100-106), adaptación del lenguaje de cada persona a su carácter (v.115 y nuevamente v.156s), adaptación del carácter poéticamente concebido de un personaje histórico a la realidad transmitida, y, cuando se trata de figuras imaginadas, unidad en el carácter creado desde el principio al fin.

Cierran esta parte algunas prescripciones aristotélicas, detalles históricos sobre la evolución de la flauta y la lira, de la comedia antigua y la nueva, de la tragedia, junto con algunas consideraciones sobre el metro.

En la tercera parte, Horacio parece resumir su punto de vista sobre la naturaleza del poeta, la esencia y la finalidad de la poesía y las leyes de la crítica literaria. Tratemos los temas más importantes junto con algunos principios generales de la segunda parte.

A semejanza de la retórica, la poética plantea la cuestión de si la obra maestra es un don de la naturaleza o un producto del arte:

> "*Natura* fieret laudabile carmen an *arte*
> quaesitum est"... (v.409).

La contestación hace ver el ideal horaciano de armonía; inspiración y arte tienen que ir juntos, es decir, entusiasmo y autodominio. El romano siente antipatía por el poeta romántico, que para él es un loco:

> "*Ingenium* misera quia fortunatius arte
> credit, et excludit sanos Helicone poetas
> Democritus"... [12]

Horacio no comparte la concepción de Demócrito; el "genio" para él no es un mayor don que el "arte". "Esos poetas que dejan crecer sus uñas y su barba, que buscan la soledad y rehúyen los baños y de repente aparecen como si fuesen enfermos o leprosos o tocados de locura por Diana enojada, que vomitan versos "sublimes" y... caen en un pozo, dejadlos donde están; pueden desaparecer tranquilamente" [13]:

> Sit ius, liceatque perire poetis [14].

Yo para mí, dice Horacio, no veo lo que pueda la técnica sin una rica inspiración, pero tampoco lo que el genio innato pueda lograr si se lo deja inculto:

12 O.c., 295.
13 O.c., 297ss y 453ss: "non sit qui tollere curet".
14 O.c., 466.

"Ego nec *studium* sine divite vena,
nec rude quid possit video *ingenium*" [15].

Los retóricos romanos tratan la poesía desde el punto de vista de la forma o del contenido; por una parte, se estudia la métrica —y Varrón parece ser el introductor en este terreno—: por otra, la imitación, que es lo que cuenta en primer lugar para Horacio. Por más musical que sea, el verso será una pura patochada si no dice nada profundo; por esto al público le gusta más una "fábula" hasta sin gracia, sin seriedad, sin arte, que un "verso" musical sin contenido:

"*Fabula* nullius veneris sine pondere et arte
valdius oblectat populum, meliusque miratur
quam *versus* inopes rerum, nugaeque canorae"... [16]

Pero la imitación es concebida con gran amplitud; por una parte, Horacio habla de la imitación de los personajes del mito y de la historia, y entonces supone, en la representación con fines educativos de la verdad, una estilización personal; por otra parte, acepta la libre creación de figuras y acontecimientos en vista del placer del lector; pero entonces exige que las ficciones sean lógicamente coherentes y "parezcan verdadera realidad":

"Aut *famam sequere* aut sibi convenientia *finge*
scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
impiger, iracundus, inexorabilis, acer, etc." [17]
"*Ficta* voluptatis *causa sint proxima veris:*
ne quodcumque volet, poscat sibi fabula credi" [18].

Lo que Cicerón considera como la condición fundamental de la elocuencia y Vitrubio de la arquitectura, es decir, la formación general que une la sabiduría con el buen gusto, constituye también para Horacio la *conditio sine qua non* de toda literatura:

"Scribendi *recte sapere* est et principium et fons" [19]

La poesía es una imitación; como la pintura, imita a grandes rasgos o entrando en detalles; así, existen también cuadros que

15 O.c., 409.
16 Interpretación libre de Aristóteles; en la tragedia lo más importante es el mito.
17 O.c., 119.
18 O.c., 338.
19 O.c., 309. El tema de Horacio es la contraposición del poeta "loco" (romántico) y del "razonable" (clásico). En este sentido advierte lo antitético de Demócrito y Sócrates.

se pueden admirar desde lejos sin una iluminación clara y otros que hay que contemplar a plena luz y desde cerca:

> "Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
> te capiet magis — et quaedam, si longius abstes,
> haec amat obscurum, volet haec sub luce videri" [20]

Las descripciones épicas son como los frescos; las odas líricas, en cambio, han de ser más acabadas y pulidas.

Horacio comparte la opinión de Cicerón; por cierto hay que imitar la naturaleza, pero según el ejemplo de los griegos. Los griegos son los grandes maestros tanto para el contenido como para la forma; ellos tienen el genio y toda la espontaneidad de la inspiración; los romanos son demasiado prácticos y demasiado racionales, demasiado inclinados al cálculo en todo terreno. Y por esto, poetas, estudiad a los maestros griegos día y noche:

> "Vos exemplaria graeca
> nocturna versate manu, versate diurna.
> Graiis ingenium, Graios dedit ore rotundo
> musa loqui" [21].

Con esto, Horacio toma posición en la segunda fase de la lucha entre los antiguos y los modernos en Roma. Los nacionalistas romanos siguen fieles a los autores antiguos, que, a pesar de una primera influencia extranjera, pueden pasar por puramente nacionales: Ennio, Pacuvio, Plauto, Terencio, etc. Ellos los ponen por encima de los poetas jóvenes, como en la época de Cicerón se prefería Catón a los oradores cultivados. Los jóvenes siguen, con Horacio, el ejemplo del círculo de los Escipiones, y tal como antes sus precursores en la elocuencia honraban a Galba [22], en la poesía prefieren los técnicamente experimentados "helenizantes" Virgilio, Vario y Horacio.

El tan prudente Horacio demuestra valentía; no porque Roma haya conquistado Grecia va por eso su arte, su literatura y su plástica a superar de un golpe al arte de los conquistados: "Nosotros, dicen los nacionalistas, hemos llegado a la cumbre de la grandeza, y por esto pintamos y versificamos mejor que los griegos, así como les superamos también en el deporte":

> "Venimus ad summum fortunae: pingimus atque
> psallimus et luctamur Achivis doctius unctis" [23].

[20] O.c., 361.
[21] O.c., 268 y 323.
[22] Véase supra p.92.
[23] *Ep.* II 1; *Ad Aug.* 32.

El demasiado atrevido complejo de superioridad de los nacionalistas no cambia nada los hechos, afirma Horacio:

> "Graecia capta ferum victorem cepit et artes
> intulit agresti Latio" [24].

La verdad es que han sido los filohelenistas como Virgilio quienes primero han sustituido la torpe vehemencia de los antiguos por la pureza artística—"Grave virus munditiae pepulere"—y que han puesto el arte refinado (urbanitas) en el lugar de la tosquedad rústica (vestigia ruris) [25].

Horacio no es muy amable para con Plauto, el Catón de la comedia romana. "¿Los antepasados disfrutaban de la música y la burla de Plauto? Su admiración era tolerante, por no decir tonta. En cuanto a nosotros, sabemos distinguir entre una expresión rústica y una elegante":

> "At vestri proavi Plautinos et numeros et
> laudavere sales.—Nimium patienter utrumque
> ne dicam stulte, mirati, —si modo ego et vos
> scimus inurbanum lepido seponere dicto" [26].

Plauto, escribe Horacio al mismo emperador, es en sus caracterizaciones como el bufón comilón y jorobado de la comedia llamado Dossenno:

> "Adspice Plautus
> quantus sit Dossennus edacibus in parasitis" [27].

Para con Ennio, Nevio, Pacuvio, Accio y los otros, Horacio no es menos severo. A los ojos de los nacionalistas, Ennio es un Homero:

> "Ennius et sapiens et fortis et alter Homerus"... [28]

Pacuvio le gana en erudición (docti famam), Accio en profundidad (alti famam). Afranio es un Menandro, Plauto un Epicarno; Cecilio supera a los griegos en fuerza, Terencio en capacidad artística:

> "Vincere Caecilius gravitate, Terentius arte" [29].

[24] Ib., 156.
[25] Ib., 158-160.
[26] *Ars. poet.* 270.
[27] *Ep.* II 1,170.
[28] Ib., 28.
[29] Ib., 56 y 59.

Convengamos, empero, dice Horacio, en que su lenguaje es anticuado y su estilo duro (v.66), que en toda su versificación solamente a veces aparece un verso bello, que demuestra la tosquedad de Ennio, o bien que trabajaba con demasiada prisa y descuidado, o que no sabía nada del oficio poético:

> "Et Enni
> In scaenam missos cum magno pondere versus
> aut operae celeris nimium curaque carentis
> aut ignoratae premit artis crimine turpi" [30].

Para penetrar y representar según el modelo griego la naturaleza en su plena verdad, son precisas dos condiciones, una intelectual y otra afectiva.

El poeta perfecto debe estar enterado de la filosofía, siguiendo el ejemplo socrático; debe conocer las prescripciones del ideal moral, por ejemplo, respecto de la amistad y el amor patriótico; debe, sobre todo, contemplar la vida misma en su complejidad para deducir de ella figuras verdaderamente elocuentes:

> "Respicere exemplar vitae morumque iubebo
> doctum imitatorem, et veras hinc deducere voces" [31].

Solamente así sabrá lo que va con el carácter de cada personaje y qué "color" hay que aplicar a cada manera de hablar:

> "Reddere personae scit convenientia cuique" [32].
> "Descriptas servare vices, operumque colores" [33].

La segunda condición, de que ya hablamos, es, según Horacio, la sincera emoción:

> "Si vis me flere, dolendum est
> primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laederit" [34].

Si se cumplen ambas condiciones y se penetra el tema con toda la fuerza del alma, las palabras surgirán por sí mismas, el poeta se entregará a la elocuencia, sus imágenes surgirán en claro orden:

30 *Ars. poet.* 260.
31 Ib., 310 y 312 (ideal); 317 (realidad).
32 Ib., 316.
33 Ib., 86.
34 Ib., 102.

"Verbaque provisam rem non invita sequentur [35]
... cui lecta potenter erit res
nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo" [36].

Entonces el poema responderá a su finalidad exactamente como el discurso; no solamente deleitará, sino que conmoverá (sin por esto inducir a la acción). Horacio habla a este respecto de una doble cualidad artística: lo *pulchrum* entendido como lo formal y técnicamente perfecto, y lo "dulce" como lo conmovedor, que, según la manera como se disfrute, según las circunstancias, hará llorar o reír; esto indica a nuestro parecer la "*psicagogia*":

"Non satis est *pulchra* esse poemata: *dulcia* sunto
et quocumque volunt, animum auditoris *agunto*
ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
humani vultus" [37].

La poesía nació o fue inventada primeramente no para inducir a la acción, sino para producir un deleite especial en las almas. Toda la *Ars poetica* demuestra que este deleite no es puramente formal, sino que supone la confluencia de diferentes condiciones en un solo conjunto orgánico:

"Sic animis natum inventumque poema *iuvandis*" [38].

Si tuviésemos ahora que resumir de manera sistemática la doctrina de Horacio expuesta con cierta espontaneidad, diríamos que la perfección artística del poema se basa en cuatro grandes cualidades: unidad, orden, sencillez en la medida y adaptación, y, por otra parte, verdad en la representación y sinceridad en el sentimiento. Estas cualidades no son específicamente poéticas, ya que se las exige también en la prosa artística y hasta en toda obra de arte.

La regla de la unidad se expresa en una imagen que impresionará profundamente a las generaciones siguientes: alude a la ilimitada fantasía del artista, que hasta a lo imposible puede dar forma sensible; contiene, a nuestro parecer, una clara reprobación del asianismo históricamente reinante en la pintura romana:

35 Ib., 311.
36 Ib., 40.
37 Ib., 99. En contraposición con el retórico *delectare* y *flectere* o *movere*.
38 Ib., 377.

"Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas" [39].

El hecho es innegable; una vez más subraya la afinidad entre poeta y pintor—"ut pictura poesis"—y supone todo el problema de la verdad y la verosimilitud. ¿Se puede hablar de imitación donde se representa lo irreal y hasta lo imposible? Vitrubio da una clara contestación a esto, Horacio lo sugiere:

"Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit" [40].

"Dejad que un pintor ponga sobre la nuca de una yegua una cabeza humana, que coloque sobre un conjunto de miembros heterogéneos un plumaje multicolor, que de una manera horrible termine el pecho de una mujer bella en la cola de un monstruo marítimo; decidme, queridos amigos, ¿no romperíais en una carcajada delante de tal obra maestra?" El poeta tiene que evitar, asimismo, lo monstruoso y lo imposible; ¿rechazaría Horacio las *Metamorfosis* como no poéticas? La unidad exige que no haya desproporción entre el comienzo y el final del poema:

"Ut nec principium nec finis cohaereant" [41],

entre los temas del asunto y sus consiguientes formas; como el poeta que comenzase en epopeya bélica y terminase con un idilio amoroso; Horacio prohíbe, pues, como los *rhetores*, la mezcla de los géneros estilísticos.

Con la unidad tiene relación el orden, que debe ser clásicamente nítido: "lucidus ordo" [42].

Horacio sigue siendo clásico en su ideal de sencillez, medida, dominio y discreción. En la tragedia rechaza lo melodramático: un poeta de buen gusto no representará ante los ojos asesinos que perturben los ánimos; lo referirá de oídas [43]. En la comedia se desterrará, asimismo, la exageración en las danzas y alusiones obscenas, simbolizadas por la flauta:

"Sic priscae motumque et luxuriam addidit arti
tibicen"... [44]

El arte es muy posible sin todas estas añadiduras.

Por cierto que el poeta tiene que ser "elocuente"; debe saber desarrollarlo todo hasta el final con riqueza y abundancia. Pero

39 Ib., 9 y 10.
40 Ib., 1ss.
41 Ib., 152.
42 Ib., 41.
43 Ib., 179ss.
44 Ib., 214.

corre el riesgo de no poder mantener la tensión de su estilo y de aburrir entonces. Pero si el poeta es demasiado estricto en la expresión, entonces sus frases arriesgan ser oscuras. Si quiere ser demasiado elegante, su palabra carecerá de nervio. La elevación lleva a la ampulosidad, pero el miedo a la grandeza lleva a la vulgaridad. Demasiado severo, el estilo llega a ser seco; demasiado adornado, se hace sobrecargado e inverosímil; para el poeta valen, pues, las mismas leyes que para el orador [45].

El concepto *decens* aparece en diferentes relaciones. El poeta debe saber lo que conviene en el orden moral:

"Quid didicit patriae quid debeat et quid amicis" [46];

pero no basta conocer lo que conviene en abstracto, sino que debe observar la realidad, ver cómo el hombre, según su clase y estado, carácter y edad, reacciona, y, por consiguiente hacer obrar y "hablar" sus personajes según la exigencia de su manera de ser:

"Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores
mobilisque *decor* naturis dandus et annis" [47].

La palabra *decor* tiene, pues, aquí la misma significación que en Cicerón en su resumen de Panecio. Horacio se muestra aún estoico cuando señala la relación orgánica entre las actitudes internas y su expresión:

"Format enim natura prius nos *intus* ad omnem
fortunarum habitum" [48].

Hacer hablar a uno en estado desesperación como si fuese feliz, es hacer el ridículo:

"Si dicentis erunt fortunis absona dicta"... [49]

Según el principio general, al contenido responderá la forma: no sentimientos trágicos en metros cómicos, ni al revés:

"Versibus exponi tragicis res comica non vult" [50].

Cada verso tiene su propia música, su propio movimiento [51], su propio ethos. Sin decirlo expresamente, Horacio da a entender que él lo sabe:

45 Véase supra p.274.
46 Ib., 312.
47 Ib., 156.
48 Ib., 108.
49 Ib., 112.
50 Ib., 89.
51 "Sed priscae *motum*... arti addidit tibicen" (v.44).

"Non quivis videt *inmodulata* poemata iudex" [52]

Para percibir y disfrutar la música de la poesía con conocimiento de causa hay que ser un crítico experimentado. La música —"non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto"—no es el único elemento de la poesía; hay también las palabras poéticas —neologismos y arcaísmos—que Horacio admite en el lenguaje poético a condición de que no lleguen a ser puras *nugae canorae* [53].

Todo esto el crítico (iudex) lo ha de tomar en cuenta:

"Vir bonus et prudens reprehendet inertes,
culpabit duros: incomptis allinet atrum
transverso calamo signum; ambitiosa recidet
ornamenta; parum claris lucem dare coget;
arguet ambigue dictum; mutanda notabit;
fiet Aristarchus" [54].

"El aristarco ideal será un hombre con buenos sentimientos y capacidad técnica; rechazará los versos no artísticos, condenará los malsonantes; con trazo negro subrayará los descuidados; eliminará los adornos exagerados; donde la expresión no esté bastante clara, la esclarecerá; rechazará todo lo que tiene doble sentido, indicará lo que debe ser sustituido y mejorado".

¿Y el poeta? Ha de ser perfecto en el arte "que le es propio"; porque si en un solo punto se apartara de la perfección, correría el riesgo de perderse en los más profundos abismos del prosaísmo:

"Si paulum a summo dicessit, vergit ad imum" [55].

Cierto, hay poetas sublimes que tienen, sobre todo, genio (ingenium), y cultivan la épica, la tragedia y la comedia, y aun quizás la oda y la sátira. Hay también los otros, entre los cuales Horacio se incluye:

"Ingenium cui sit, cui mens divinior
di bene fecerunt; inopis me quodque pussilli
finxerunt animi, raro et perpauca loquentis" [56].

"Bien han obrado los dioses cuando a los unos han dado genio e inspiración divina; pero también obraron bien al darme a mí, Horacio, un alma menos rica, con sentimientos de menor calidad y un arte verbal más pobre".

52 Ib., 263.
53 Ib., 322.
54 Ib., 445.
55 Ib., 378.
56 *Sat.* I 4 y 43.

El elogio de la poesía forma, con el elogio de la música, como un díptico; el *prodesse* constituye su tema. "Los primeros poetas, como Orfeo, el santo cantor de lo divino—"poeta theologus"—, gracias a sus cantos han apartado a los hombres salvajes de una vida de asesinos y han ablandado hasta las rocas. La poesía ha llevado las almas valientes a la lucha. Se ha predicho el porvenir en verso y se ha exaltado de manera poética la vida moral":

> "Silvestres homines sacer interpresque deorum
> coedibus et victu foedo deterruit Orpheus
> ... mares animos in martia bella
> versibus exacuit; dictae per carmina sortes
> et vitae monstrata via est"... [57]

2. Las artes plásticas: Vitrubio, Plinio

El ideal helenístico de la cultura enciclopédica, introducido en Roma por Varrón, no abarca solamente al orador y al poeta, sino también al arquitecto. En su obra, ampliamente concebida sobre la arquitectura, *De architectura*, Vitrubio resume toda la tradición griega; cita a numerosos arquitectos, constructores y teóricos y analiza muchos templos y otros edificios.

El arquitecto ideal tiene que saber literatura e historia, ha de tener equilibrio moral y ser "filósofo"; sin *magnanimitas* y amor desinteresado por lo valioso en sí, no se hubieran producido grandes obras. Tiene que estar al tanto de la meteorología, la higiene, la medicina y también de todo cuanto tenga relación con las proporciones: aritmética, geometría y música. Esto no quiere decir que deba ser un especialista, un Aristarco en la literatura, un Aristoxeno en música, un Apeles en pintura, un Policleto en escultura, ni un Hipócrates en medicina; lo que importa es ver la relación orgánica que une las diferentes artes y ciencias en un solo conjunto, como los miembros del cuerpo: "omnes disciplinas inter se coniunctionem rerum et communicationem habere... Encyclios enim disciplina, uti corpus unum ex his membris est composita" [58]. Por lo tanto, el arquitecto tiene derecho a emitir su juicio sobre todas las demás obras de arte que encuentran su lugar en el edificio: "Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae a ceteris artibus perficiuntur opera". La arquitectura es, pues, como un arte sintética que supone la construcción práctica y el razonamiento especulativo: "nascitur ex fabrica et ratiocinatione".

57 *Ars. poet.* 391ss.
58 Véase Posidonio en E. de Bruyne, *La Antigüedad griega*, supra p.203s.

Por cierto que el arquitecto, de manera espontánea y sin pensarlo, persigue las proporciones armónicas; pero su arte sólo es perfecto cuando sabe lo que hace y puede justificar las proporciones elegidas: "rationes proportionis demonstrare atque explicare" (I 1).

El edificio—público o privado, religioso o profano—debe satisfacer tres exigencias: solidez, utilidad y belleza: "Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis" (I 3). También para la arquitectura vale el principio varrónico-estoico-clásico: "(utilitate) prodesse et (venustate) delectare".

La solidez depende de los cimientos y de la elección de material.

La finalidad útil se logra cuando, gracias a la *dispositio,* el suelo y el plano son utilizados de manera racional y las partes del conjunto se ordenan en él con la *distributio* conveniente.

Hay belleza cuando el aspecto de la obra es agradable y elegante por la proporción de sus miembros como consecuencia de un justo cálculo de la simetría: "Venustatis... quum fuerit operis species grata et elegans, membrorumque commensus, iustus habeat et symmetriarum ratiocinationes" (I 3). La belleza es al mismo tiempo objetiva (commensus) y subjetiva (species); esto se demostrará más claro aún por lo que sigue.

El arquitecto tiene que tomar en cuenta los elementos siguientes: *ordinatio, dispositio, eurhythmia, symmetria, decor* y *distributio.*

La *distributio* se puede considerar como un elemento externo. Por cierto que tiene relación con la distribución adaptada del conjunto en detalles, pero esto en proporción con los medios económicos de que se dispone; en una cosa se gastará más que en otra. La regla es, para Vitrubio, el guardar medida (temperatio) con una economía razonable. La *distributio,* pues, contiene dos partes; una objetiva, paralela a la *partitio* del discurso, y otra subjetiva, determinada por los medios del constructor; según la *distributio,* los edificios mostrarán, pues, un carácter especial; unos harán resaltar las funciones útiles buscadas por previsores cabezas de familia; otros ostentarán el lujo de los ricos, otros buscan expresamente la belleza y majestad: "Distributio est copiarum locique commoda dispensatio parcaque in operibus sumptus cum ratione temperatio... Alter gradus erit distributionis quum *ad usum* patrum familiarum, aut *ad pecuniae copiam,* aut *ad elegantiae dignitatem* aedificia aliter disponentur" (I 2).

La euritmia, la simetría y el *decor* responden conjuntamente a la *locutio* de la obra literaria: "Non satis est poemata esse pulchra, dulcia sunto", decía Horacio. A la *belleza* objetiva for-

mal, responde la *simetría*. La *dulzura* musical halla correspondencia en la *euritmia*, que es el deleite de la vista. *Decor* significa lo mismo que *decens*, es decir, la *adaptación* en todas sus formas.

"Ordinatio et dispositio nascuntur e cogitatione et inventione", dice Vitrubio. Ellas suponen, pues, la imaginación y el pensamiento que los *rhetores* aplican al uso de los lugares comunes. La tarea principal del arquitecto es, pues, espiritual: proyectar el plano y las justas proporciones. La diferencia entre lo *ordinatio* y la *dispositio* es la diferencia entre el aspecto *cuantitativo* y el *cualitativo* del edificio. Añadamos a esto que la proporción pertenece a la *relación*, con lo que vemos a Vitrubio echar mano para su exposición de las categorías estoicas de la lógica: cantidad, cualidad y relación.

Todas estas definiciones están en el libro I, capítulo 2. de la obra de Vitrubio: "Ordinatio est modica operis commoditas separatim universaeque proportionis ad symmetriam comparatio. Haec componitur *ex quantitate*... Quantitas autem est modulorum ex ipsius operis sumptione. Symmetria est ex ipsius operis conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus". La finalidad del cálculo, de la imaginación, de la concepción del arquitecto, es el aspecto de la forma global arquitectónica, que será bella y simétrica a consecuencia de la adecuada armonía de todas sus partes y la correspondencia de cada parte con todas las demás. Esto supone "proporciones", y, por tanto, comparación (comparatio) de todas las dimensiones entre sí con objeto de hacerlas armonizar unas con otras a base de un *modulus* o medida. Si se conoce la proporción entre el diámetro y la altura de las columnas, por él se determinará también la distancia entre las columnas, la longitud y la anchura del arquitrabe, la altura del frontón, etc.

"Dispositio est rerum apta collocatio elegansque in compositionibus operis *cum qualitate*. Species dispositionis quae graece dicuntur *ideai*, hae sunt: ichnographia, orthographia, scenographia." Nótese la terminología; al romano le es tan imposible sustraerse al *aptum* en la *dispositio* como al *commodum* en la *ordinatio*. Pero como la disposición está en relación con la calidad, es normal que ella recuerde la composición musical del conjunto. Puede dudarse si Vitrubio piensa aquí en un plano dibujado en perspectiva o en un modelo (maqueta); el núcleo de su pensamiento es el siguiente: en su imaginación, el arquitecto tiene que formarse una clara concepción de las proporciones musical-simétrica entre la profundidad (scenographia), la altura (orthographia) y la longitud y anchura del plano básico (ichnographia). Lo que importa aquí no son las proporciones de las par-

tes de la fachada separadamente o de la planta considerada aparte, sino la unidad cualitativa del conjunto.

Así como la belleza del lenguaje (elocutio) resulta naturalmente de la estructura del discurso pensado, la *symmetria* tiene que ser el resultado de la feliz *dispositio*. Ella es el elemento objetivo e intelectual del conjunto, cuya *eurhytmia* constituye el aspecto subjetivo y sensible. La *symmetria* es calculada por la inteligencia según las leyes de la razón; pero es el ojo quien juzga de la euritmia con arreglo a su capacidad de deleite. Estamos, pues, aquí ante la misma oposición y conciliación que proponía para la música Aristoxeno: no puede haber desarmonía entre la proporción objetiva y la percibida. La inteligencia tiene que enmendar las faltas del ojo—"quod oculus fallit ratiocinatione est exaequandum"—, pero también tiene que adaptar las líneas objetivas a gusto de los sentidos. Es que el ojo desea ver la belleza, y si no le halagamos, mediante la proporción y la medida, para corregir, mediante la simetría, lo que disgusta a la vista, todo el aspecto de la obra carece de belleza o gracia: "Venustatem enim persequitur visus; cuius si non blandimur voluptati proportione et modulorum adiectionibus, uti quod fallit temperatione adaugeatur, vastus et invenustus conspicientibus remittetur aspectus."

De acuerdo con las leyes generales de la música, las proporciones y figuras más simples son las más bellas. El cubo es perfecto no sólo por sus propiedades matemáticas, sino también por su simbolismo moral (como dice Aristóteles): "Is quum est iactus, quam in partem incubuit, dum est intactus, immotam habet stabilitatem" (III, praef.) [59]. Entre los griegos, el ágora es cuadrada; entre los romanos, las proporciones del forum son 2 : 3, lo que responde a la quinta. Las proporciones de la octava 1 : 2 las volvemos a encontrar en la *cella* de templos famosos, como el Partenón y el templo de Palas en Sunion—"cellae enim longitudines sunt ad latitudines"—, y, no obstante, estos edificios difieren entre sí; se basan en la misma simetría (cuantitativa), pero en distintas disposiciones (cualitativas) de las proporciones: "item generibus aliis constituuntur aedes ex iisdem symmetriis ordinatae et alio genere dispositiones habentes" (IV 8). La preferencia de Vitrubio es para el doble cuadrado de 1 : 2: "distribuitur longitudo aedis, uti latitudo sit longitudinis dimidiae partis: ipsaque cella parte quarta longior sit quam est latitudo" (IV 4). Pero no es esclavo de una sola medida: en un templo de 1 : 2 encuentra una *cella* de 4 : 5 armónica. Las basílicas responden a las proporciones de la cuarta 3 : 4 o de la octava 1 : 2: "earumque latitudines ne minus quam ex tertia, non plus quam ex dimidia

59 E. DE BRUYNE, o.c., supra p.10-11.

longitudinis parte constituantur" (III 1). La basílica que él mismo construyó en Fanum ha sido levantada sobre la base del doble cuadrado y reúne dignidad varonil y gracia femenina: "ad summam dignitatem et venustatem" (ib.). También para un templo de modelo etrusco Vitrubio diseña un delicioso juego de números en que los números 6 y 10 juegan el papel más importante apoyados por 2, 3, 4 y 5 [60]. Para encontrar el módulo del templo dórico, recurre a dos números sagrados y perfectos: si el templo tiene cuatro columnas, entonces divide la anchura en 27 (3×3×3); si tiene seis, entonces se lo divide en 42 partes; 42 es el número del universo [61].

El tercer elemento de la belleza es el *decor*. El concepto es estoico; pero aclimatado, entre otros, por Cicerón, llegará a ser un lugar común para la estética literaria. "Decorum—dice Sulpicio Víctor—vel decens... in eo est ut rebus apta sint verba" [62]. El *decor* es la adaptación de la forma al contenido; la forma de los altares debe ser *adaptada* al carácter de la estatua de un dios y (como se verá inmediatamente) de la misma deidad: "arae ad sui cuiusque dei decorem componantur" (IV 5 y 9). El concepto *decorum* se amplía; según la costumbre, cada parte componente tiene que ser *adaptada* a su finalidad especial y a la armonía del conjunto; a hermosas salas interiores tiene que preceder un espléndido vestíbulo. Por fin, cada edificio tiene que ser adaptado a las condiciones de sus alrededores, a la iluminación y el calor del sol, al paisaje, etc. Hay, pues, tres clases de adaptación: *decor statione, consuetudine, natura* (I 2).

La adaptación de la forma arquitectónica al carácter moral y psíquico, entre otras cosas, de la deidad, se basa en un principio que es de suma importancia: un bello edificio tiene que ser orgánico-musical como un bello cuerpo humano. "La simetría nace de la proporción que los griegos llaman analogía [63]: ningún edificio puede ser ordenado de manera adecuada sin analogía con la justa proporción del cuerpo humano": "nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem" (III 1).

En primer lugar, Vitrubio determina las proporciones del rostro; el sagrado número 3 lo domina todo, ya que la cara es dividida en tres partes iguales: la frente (desde el comienzo del

60 La longitud es de seis partes; la anchura, de cinco. A lo largo aparece dividida en dos partes, una para la *cella* y otra para el atrio. A lo ancho se divide en diez partes: tres a la derecha y tres a la izquierda para las naves laterales y cuatro para la nave central (IV 7).

61 Según el hermetismo de Trismegistos.

62 HALM, p.320.

63 Véase Varrón, supra p.234

cabello a las cejas), la parte inferior (de la base de la nariz hasta el extremo de la barbilla) y el centro, que coincide con la longitud de la nariz: "ipsius autem oris altitudinis tertia pars ab imo mento ad imas nares; nasus ab imis naribus ad finem medium superciliorum tantundem; ab eorum autem fine ad imas radices capillorum, ubi frons efficitur, item tertiae partis". En cuanto al cuerpo, Vitrubio nos enseña que los pintores y escultores griegos, estudiando y adaptando la doctrina de las proporciones, han ganado fama y gloria: "Reliqua quoque membra corporis suas habent commensurationes ac proportiones, quibus etiam antiqui pictores ac statuarii nobiles usi, magnas laudes sunt assecuti."

Los templos más hermosos se levantan sobre una planta en que aparecen las figuras más nobles, es decir, el cuadrado y el círculo; por consiguiente, también el cuerpo humano tiene que estar inscrito en el cuadrado y el círculo. El texto plantea toda clase de problemas: ¿qué hacer, en la división de la cara, con la parte de la cabeza que se extiende desde el comienzo del pelo hasta el occipucio? ¿Hay que reducir, en la división del cuerpo, la "cabeza" al "rostro", o hay que incluir también el pelo en la cara? ¿Qué pensar de la construcción circular del "hombre pentagonal", que seguramente no coincide con la realidad?

Sea como fuere, véase el texto: "El centro del cuerpo humano es el ombligo (¿?). Hay que tomar, pues, el ombligo como centro de un círculo, y se verá que, cuando el hombre extiende los brazos y las piernas, sus manos y pies estarán inscritos en un círculo": "corporis autem centrum naturaliter est umbilicus. Namque si homo collocatus fuerit supinus manibus ac pedibus pansis circinique centrum in eius umbilico collocatum, circumagendo rotundationem utrorumque manuum ac pedum digiti linea tangentur". Cuando el hombre está inscrito en un círculo forma entonces un pentágono: cabeza, dos brazos, dos piernas. Si, por el contrario, se le dibuja en un cuadrado, entonces es *quadratus* si la longitud que va de la coronilla hasta los dedos de los pies es igual a la longitud de la línea que sobre el pecho va de la yema del dedo corazón del brazo derecho a la del izquierdo extendidos horizontalmente: "Item quadrata designatio in homine invenitur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eadem mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadam latitudo uti altitudo quemadmodum areae, quae ad normam sunt quadratae" (III 1).

Vitrubio reúne diferentes tradiciones cuando, en relación con el hombre cuadrado, confirma que la cabeza desde la barbilla hasta la coronilla constituye la *octava* parte del cuerpo (canon

de Lisipo): "caput a mento ad summum verticem octavae partis est". La cara y la mano (desde las yemas de los dedos hasta la muñeca) forman la *décima* parte. Desde las raíces del pelo hasta la parte superior del pecho es un *sexto* del conjunto; el pie es, asimismo, una *sexta* parte. El antebrazo completo (desde el codo hasta las yemas de los dedos) y el "busto" (desde los pezones hasta la coronilla de la cabeza) forman cada uno la *cuarta* parte del cuerpo. Todos los demás miembros tienen, asimismo, sus dimensiones y proporciones.

Hay que poner en relación con las proporciones humanas la estética de la *Physiognomica*. En la Antigüedad—por ejemplo, por Diógenes Laercio—se atribuía a Aristóteles. Ahora se sabe que el texto conocido por nosotros data de la época de Adriano, pero que está compuesto de dos partes mucho más antiguas. El tema principal ciertamente es aristotélico, es decir, el paralelismo psicofísico. Teofrasto en su *Moral* había asimismo señalado el hecho de que el sufrimiento corporal repercute en las reacciones del alma, así como los sentimientos del ánimo—amor, angustia, preocupación, alegría—encuentran su eco en el cuerpo. "El objeto de la *Physiognomica* es describir los estados y actividades naturales de la vida del alma, así como las propiedades adquiridas, en la medida en que se expresen en los rasgos exteriores del cuerpo" [64]. Y, por consiguiente, la *Physiognomica* toma en cuenta "los movimientos, el color, los rasgos de la cara, el pelo, la suavidad o la aspereza de la piel, la voz, los músculos, los miembros y la estructura general del cuerpo" [65].

El tema interesa vivamente a la Antigüedad, y de ahí las obras fisiognómicas de los *rhetores* Polemón y Adamancio. Polemón es utilizado por Apuleyo y más tarde por un Seudo-Polemón bizantino. "Aristóteles" es traducido por los árabes, entre otros por el médico-filósofo Abu-Beker y por anónimos. Por vía de los traductores latinos Gerardo de Cremona, Bartolomé de Mesina, Filipo de Trípoli y Miguel Scoto, la Edad Media conocerá y "saqueará" el *secretum secretorum* y la *physiognomica*.

Común a toda esta literatura es la idea de que al *ethos* y al *pathos* responderán proporciones adecuadas, no solamente en los miembros y partes del cuerpo, sino también en la composición de los humores, y, por tanto, del color de la piel. A la perfecta armonía del cuerpo, que, según principios aristotélicos, se reduce al justo medio, responde, pues, el perfecto carácter del alma. La desarmonía en las formas y colores físicos indica, asimismo, una falta de medida en el carácter permanente o en la pasión mo-

64 *Physiogn.* 806a 22-807a 3.
65 Ib., 808b 11-30.

mentánea. Los principios son importantes no sólo para enjuiciar a los hombres, sino también para representarlos sea en estatuas, sea en cuadros.

Según el texto griego de la *Physiognomica*, el pelo áspero de las razas nórdicas es un signo de valor; los cabellos suaves de los pueblos meridionales, un signo de delicadeza. Músculos duros indican insensibilidad, los blancos denuncian un carácter suave; los rápidos, un ánimo fogoso. Una voz baja y llena muestra energía; una alta y débil, temerosidad [66].

He aquí la imagen del hombre ideal que goza de una buena naturaleza: "Su cuerpo guarda el justo medio entre una estatura demasiado alta y demasiado baja, entre la delgadez y la obesidad. El color de su piel es blanco, pero mezclado con púrpura, porque el color ideal guarda el justo medio entre lo demasiado pálido y lo excesivamente encarnado, y por esto es tierno, claro y reluciente. Las manos y los pies no son ni demasiado largos, ni demasiado cortos, ni demasiado gruesos, ni demasiado enjutos. La cara es redonda. Las aletas de la nariz son iguales. Los ojos equidistan de lo oscuro y lo demasiado claro; armonizan así lo húmedo y lo fogoso. La cabeza está en proporción adecuada al conjunto del cuerpo: "Caput corporis magnitudini est proportionale" [67].

Por lo general, las obras fisiognómicas no contienen detalles sobre el canon. No obstante, Apuleyo parece aludir a una canon fantástico (¿?) de *siete* partes: 1) desde la coronilla hasta la garganta; 2) de la garganta hasta el límite inferior del pecho: "usque ad pectoris finem"; 3) del límite del pecho hasta el ombligo; 4) del ombligo hasta los órganos; 5) desde los órganos hasta la parte superior de las rodillas; 6) desde la parte superior de las rodillas hasta la mitad de las pantorrillas; 7) desde esta línea hasta los talones [68].

El seudo-aristotélico *Secretum secretorum* aclara la *Physiognomica* con indicaciones psicológicas: "El hombre perfecto, cuya naturaleza está compuesta según las justas proporciones—"bene compositus in natura"—, tiene la carne ni demasiado dura ni demasiado blanda, una estatura ni demasiado alta ni demasiado pequeña, un color que no es demasiado blanco ni demasiado encarnado, sino "albus declinans ad rubedinem"; cabellos ni demasiado ásperos ni demasiado suaves, sino "mediocres". Sus ojos son, según la forma, grandes y profundos; su cabeza está en la justa proporción con el conjunto—"mediocris et mensurati capi-

66 Véase las dos notas precedentes.

67 SEUDO-POLEMO (ed. FOERSTER) *Scriptores physiognomici* (Teubner 1893) II 174.

68 E. DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, en el vol. 2.

tis in magnitudine"—; sus hombros no son ni demasiado cuadrados ni demasiado caídos; sus rodillas y piernas carecen de grasa excesiva, sus dedos son más bien largos y finos; "longorum digitorum, declinantium ad subtilitatem". Su voz es clara y guarda la justa medida entre lo débil y lo estentóreo": "cum temperantia in subtilitate et grossitie". Su expresión es la de una suave serenidad mezclada de íntima alegría contenida: "mitis adspectus... cuius adspectus quasi commixtus est laetitiae et iocunditati" [69].

Examinemos ahora las desarmonías, entre otros, en el Seudo-Polemón, que por cierto sigue la tradición. Vitrubio enseña que la altura del hombre perfecto coincide con su anchura, es decir, con la distancia de yema a yema de los dedos cuando extiende sus brazos horizontalmente. Brazos con tales dimensiones o un poco más largos expresan un carácter noble, abierto para la creación de todo lo que es grande, amante del mando (virtuoso): "si ambo brachia tam longa sunt ut manus genu attingunt, nobilitatem animi, magnificentiam, et amorem principatus indicant". Si los brazos son demasiado cortos, entonces el hombre será a un tiempo miedoso y cobarde y le gustará todo lo malo y pequeño: "possessor malum diligit, praeterea timidus est". Si son demasiado largos, habrá que ver en ello otros defectos. La nariz es, asimismo, sometida al canon: la tercera parte de la cara. Si no responde a la ley, entonces es mejor que sea demasiado larga que demasiado corta; una nariz chata, corta, gorda, es signo de espíritus esclavizados, ladrones, malvados: "nares maiores esse melius signum quam minores: minores enim servilibus ingeniis et furibus et tergiversatoribus assignantur" [70].

La cara bella está en proporciones adecuadas con el conjunto del cuerpo; por tanto, no ha de ser ni demasiado grande ni demasiado pequeña: "optima facies media inter magnam et parvam" [71]. Una cara demasiado largo es signo de insolencia; una cara demasiado carnosa descubre languidez y estupidez; una demasiado delgada, exagerada preocupación por sus negocios: "qui faciem carnosam habet languidus et stultus est... qui faciem macram, de rebus sollicitus est" [72]. Lo mismo para el color: "color qui inter album et rubrum est, aequitatem animi significat, si cutis simul mollis est". El que es muy encarnado de color, demuestra por esto que tiene mucha y ardiente sangre. Un rostro fogoso es signo de desequilibrio y vileza; una cara sonrosada, por el

69 FOERSTER, II 218.
70 Ib.; E. DE BRUYNE, o.c., en el vol. 2.
71 SEUDO-POLEMO, c.8.
72 L.c.

contrario, expresa modestia. El que hace pensar en el color verde es hombre de malas costumbres [73].

Vitrubio probablemente conoce la literatura fisiognómica, pero se limita a la proporción matemática de los miembros del cuerpo y su relación con el carácter de ambos sexos. También en la *Physiognomica* se lee que "el sexo masculino es más vigoroso que el femenino, y, por consiguiente, tiene miembros más fuertes, más musculosos y más firmes, más aptos para los trabajos duros".

Concibiendo Vitrubio el templo según las mismas leyes musicales que el cuerpo humano, no ha de asombrarnos que determine los tipos básicos de las columnas en relación con la belleza humana: "Prodesse et delectare": las columnas deben llevar el peso de las vigas y al mismo tiempo deben ser bellas para la vista; ellas armonizan un aspecto mecánico y otro estático-estético: "uti et *ad onus ferendum* essent idoneae et in *aspectu* probatam haberent *venustatem*" (IV 1).

La columna dórica tiene seis diámetros de altura, la jónica ocho. Aquélla es severa, sin adornos, coronada con un capitel regular; ésta muestra ranuras, da una impresión de esbeltez; recuerda, con las ondulaciones del capitel, los cabellos femeninos: "Unam virili, sine ornatu, nudam speciem, alteram muliebri subtilitati ornatu symmetriaque sunt mutuati": una toma su belleza del aspecto severo y sin adorno del cuerpo masculino, la otra tiene las proporciones de la esbelta gracia de la mujer. "Ita dorica columna virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedificiis praestare coepit" (IV 1).

El orden dórico tiene relación con deidades como Palas, Ares, Hércules, cuya severa virtud no admite sombra de lujuria: "Minervae et Marti, et Herculi aedes doricae fient: his enim diis propter virtutem sine deliciis aedificia constitui decet". Venus, Flora, Proserpina, hacen pensar en la fragilidad, esbeltez, florecimiento y juventud, y por esto conviene que sean veneradas con columnas corintias y con obras ricas, decorativas, que tienen la belleza justificadamente exigida: "Veneri, Florae, Proserpinae... corinthio genere constituae aptas videbuntur habere proprietates, quod his diis propter teneritatem graciliora et florida... et ornata opera... augere videbuntur iustum decorem" (I 2). Es evidente según esto que el *decor statione* significa para Vitrubio belleza expresiva, es decir, la adaptación de la forma visible al carácter interno y al sentimiento que debe expresar.

En su crítica de arte, Vitrubio toma en cuenta el gusto del público real, sin abandonar su propio ideal. "Cada obra de arquitectura se puede considerar desde tres puntos de vista: la

[73] O.c., c.3.

perfección de la fabricación (fabrili subtilitate), el esplendor (magnificentia) y la belleza (dispositione=symmetria et eurythmia).

Cuando un edificio se destaca por la suntuosidad y perfección, que muestran la riqueza del propietario, se alaba (la virtud aristocrática que se llama) la *magnificentia,* la generosidad al servicio de lo grandioso. Pero nunca la riqueza debe exagerar la belleza de la forma artística. Sobre todo en relación con la pintura, Vitrubio dice expresamente: "Antes se perseguía, como cualidades más elevadas, el cuidado y la calidad de la elaboración; ahora se aprecia el colorido brillante y halagador. El valor de las obras de arte antes magnificaba el talento del artista; ahora, por el contrario, hace envidiar solamente la esplendidez del que lo encarga": "quod enim antiqui insumentes laborem et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consequuntur. Et quam *subtilitas artificis* adiiciebat operibus auctoritatem, nunc *dominici sumptus* efficit ne derideretur" (VII 5)[74].

"Si un edificio llama la atención por la corrección de la obra manual (se alaba la exactitud de los obreros que edificaron el Partenón), entonces se elogia el talento del hombre del oficio: "exactio officinatoris".

"Pero cuando el monumento se impone por la belleza de sus proporciones y simetrías--"venustate, proportionibus et symmetriis habere auctoritatem"—, entonces triunfa el arquitecto como arquitecto. (Por cierto él es el creador original de la obra, pero su éxito es seguro cuando ha escuchado las opiniones de los obreros capacitados, los jerarcas inexpertos (idiotis) y los espectadores. Pero entre el arquitecto y el que no lo es hay una diferencia: el que no es arquitecto no puede formarse una idea de la belleza de una obra antes de haberla *visto;* el arquitecto, por el contrario, concibe la belleza, la utilidad y la adaptación de su creación, aun antes de la ejecución de su obra, claramente en su espíritu": "architectus simul *animo*... antequam inceperit, et venustate et usu et decore quale sit futurum opus, habet definitum" (VI 8). Y por esto es *artista.*

En todas sus consideraciones, Vitrubio sigue fiel al ideal clásico, ático, "arcaico". Esto resulta de una página muy importante, en que se critica el carácter "barroco" o, mejor dicho, el carácter "asiano-helenístico" de ciertos cuadros. Menos agudamente que los *rhetores,* distingue la realidad de lo imposible; por una parte, lo que ha sido, lo que es, lo que es posible; por otra, lo que no puede ser, y, por lo mismo, no es razonable. La representación de lo real crea la verosimilitud; lo pintado parece real

74 Véase también la opinión de Plinio, supra p.240.

y verdadero; la representación de lo irreal es absurda: "*Pictura imago fit eius quod est seu potest esse,* uti hominis, aedificii, navis, reliquarumque rerum... Nunc pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae" (VII 5). La pintura tiene que representar cosas que son o pueden ser, como hombres, edificios, barcos y otras realidades... Ahora se prefiere pintar en techos y paredes seres monstruosos antes que imágenes que concuerden con la realidad de cosas bien determinadas.

Se pintan candelabros que sirven de apoyo a pequeños edificios, de los que salen caprichosas ramas..., que, a su vez, sin motivo (sine ratione), llevan figuras humanas sentadas. Otras ramas terminan en flores, de las que salen medias figuras, unas con rostro humano, otras con cabeza de animal. Tales cosas no existen; son imposibles, nunca han existido: "*haec autem nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt...*" (VII 5).

Con indignación se levanta Vitrubio contra tan pésimo gusto: "Los hombres que contemplan formas mentirosas tendrían que protestar; muy al contrario, se deleitan en ellas y hasta no se fijan si estas formas pueden existir...; no se puede admitir cuadros que no suscitan la apariencia de la verdad real. Hasta cuando estén realizados de manera elegante y con arte, no hay que enjuiciarlos, sin más, como bien hechos si no ofrecen al gusto argumentos sólidos que no puedan lesionar los derechos de la razón": "At haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur. Neque animadvertunt si quid eorum fieri potest necne... *Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati,* nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet recte iudicari, nisi argumentationis certas habuerint rationes sine offensionibus explicatas". Contra el fantástico Apaturio, Vitrubio se inclina a favor del matemáticamente razonable Licinio"... (VII 5).

Para las artes plásticas, el enciclopedista aristocrático Plinio es la segunda fuente importante del siglo I. Ya hemos señalado sus fuentes griegas y la parte que en sus escritos hay que atribuir a Varrón [75]. Plinio, consciente y expresamente, pone la belleza artística de la forma por encima de la riqueza del material y el valor artísticamente indiferente del tema y el contenido [76]. Prefiere al buen conocedor de arte frente al público ignorante [77]. Protesta contra el mal gusto de su tiempo, el afán de lujo y despil-

75 Véase *La Antigüedad griega* para las fuentes griegas, y para Varrón, supra p.232s.

76 Supra p.240.

77 Supra p.245.

farro, el aprecio por el mosaico a costa de la pintura, etc [78]. Otros dos aspectos de la *Historia Naturalis* hay que señalar aún.

El camino que lleva a Plinio al arte parte de la naturaleza; no hay estatuas sin tierra, piedra o metal; no hay cuadros sin colores. ¿Pero no es la naturaleza misma quien para comenzar ofrece las primeras materias al arte? ¿No hay, por tanto, al explicar y disfrutar las obras de arte que tomar en cuenta la belleza, el valor, las posibilidades naturales del material? ¿No es el arte en realidad una prolongación de la naturaleza? Evidentemente, Plinio se plantea estas cuestiones.

Comienza con los metales: oro, plata, bronce, hierro (l.33), y habla, entre otras cosas, de las minas y de la fabricación del bronce de Corinto (l.34). Después pasa a las piedras y a la tierra. "Ut morosa coelandi fingendique ac tingendi subtilitas (iam) diceretur, restant terrae ipsius genera lapidumque... plurimis singula a Graecis praecipue voluminibus tractata" (l.35 c.1). La Edad Media se volcará con avidez sobre las páginas que tratan de los colores; muchas reglas a este respecto se vuelven a encontrar en Vitrubio; se supone que Varrón es la fuente común de ambos autores.

"Sunt autem colores austeri aut floridi": Algunos colores son oscuros, otros claros. Unos y otros proceden bien de la naturaleza, bien de mezclas artificiales: "Utrumque natura aut mixtura evenit". Entre los colores claros, Plinio cita diferentes matices de rojo, azul verde y púrpura. Como los poetas, los colores, o bien son producidos en su estado natural por la naturaleza (nascuntur), o bien fabricados de otras materias (fiunt). Muchas veces estos colorantes llevan el nombre de la región de su procedencia original. Pero Plinio explica generalmente su composición "química": arena, tierra, polvo de piedra o mármol, herrumbre y otras alteraciones metálicas, ceniza, materias orgánicas como ostras y sangre de serpientes, etc.: "Floridi colores sunt quos dominus pingenti praestat: minium, armenicum, cinnabaris, chrysocolla, indicum, purpurissimum. Caeteri austeri. Ex omnibus *alii nascuntur, alii fiunt.* Nascuntur sinopis, rubrica (ambos encarnados), paraetonium, melinum (ambos blancos), cretria, auripigmentum. Caeteri finguntur: primumque ex metallis... praeterea e vilioribus" (l.35 c.12). Dedica toda una serie de capítulos (13-31) a los colorantes antes de comenzar con la pintura. Ya en el libro 33 hacía observaciones históricas. El minio es un color rojo muy apreciado que procede de la arena de algunas minas. Antes se llamaba a este rojo también *cinnaber;* ahora se hace el *cinnaber* de una mezcla de sangre de elefante y veneno

[78] Supra p.240.

de serpiente. En un principio se pintaban estatuas y otras cosas con minio, pero la técnica estaba erizada de dificultades, y por esto se prefirió otras materias rojas como la "rúbrica" y, sobre todo, el rojo de Sínope del mar Negro (sinopis pontica): "Ideo transiere ad rubricam et sinopidem" (l.33 c.38).

De la misma manera, menciona Plinio las "piedras" y las clases de mármol (l.36). Para terminar señala el papel del fuego en la creación de todas las grandes obras del ingenio humano, en la imitación y prolongación de la naturaleza: "At peractis omnibus quae constant ingenio, arte naturam faciente, succurrit mirari nihil paene non igne perfici" (l.36 c.68).

Plinio completa la información de los historiadores del arte griego con Varrón y con ideas propias. Las fuentes griegas probablemente no van más allá de la época de Alejandro en sentido amplio. Es Varrón quien proporciona los informes sobre el arte etrusco e itálico y al mismo tiempo escribe sobre Praxiteles: "Varro laudat et Pasitelen qui "plasticen" matrem statuariae, sculpturae et coelaturae esse dixit et quum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit, antequam "finxit". Praeterea (dicit) elaboratam hanc artem Italiae et maxime Etruriae" (l.35 c.45,3). Plinio añade que en Roma, aparte de las estatuas del monte Palatino, se podía admirar, cerca del templo de la Felicidad, las *Thespiaaes* de Praxiteles; "ad aedem Felicitatis... admiratur et Pasiteles, qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe" (l.36 c.7,26).

El gran número de obras de arte que contempla en Roma atenúa la impresión artística que producen. Las numerosas actividades políticas y comerciales apartan la atención de la debida contemplación. Sólo personas que no estén ocupadas por actividades absorbentes pueden, en un ambiente de gran silencio, admirar el arte de manera adecuada: "*quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio est*" (l.36 c.4,15).

En cuanto a la pintura romana, Plinio da ejemplos típicos. Hay, en primer lugar, el arte helenístico de obras de género comparable al de los maestros holandeses posteriores, y que gusta de representar tiendas de peluqueros, talleres de zapatería y cocinas con toda clase de alimentos. Piraeïcus se ha especializado en este género y obtenido gran fama: "Arte paucis postferendus... proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus, humilitatis tamen summam adeptus est gloriam". Sus obras proporcionan un refinado deleite artístico: "in iis consummatae voluptatis" (l.35 c.37,1).

Serapión, que, según Varrón, decora sótanos de las basílicas con perspectivas y crea allí la ilusión de paisajes y panoramas, se

muestra un maestro en el oficio; pero es, sin embargo, incapaz de pintar figuras humanas.

Calates y Antífilo, por el contrario, prefieren temas grotescos y burlescos; un personaje de Antífilo se ha hecho legendario por sus posturas y expresiones ridículas, "le joyeux Grille": "iocoso nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit" (ib., 2).

En la época de Augusto, Ludio adorna las paredes de los palacios con escenas realistas, a las que alude Vitrubio "casas de campo, galerías de columnas, árboles recortados, bosques, colinas, estanques, arroyos, corrientes, playas a gusto del espectador. Y en el paisaje, toda clase de personas, que se pasean o navegan o van a las villas en burros o en carros": "Primus instituit amoenissimam parietum picturam: villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, littoria, qualia quis optaret. Varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis", etc. (l.35 c.37,5).

Fabulo, un pintor relevante, aunque un poco presumido, adornó la *Domus Aurea* de Nerón, y pintó, entre otras cosas, una *Minerva* que parece seguir con su mirada al espectador: "Huius erat Minerva spectantem adspectans quacumque aspiceretur" (ib., 7).

Plinio, que muchas veces demuestra tener gusto estético y entendimiento de las cosas del arte—como lo indica su observación sobre el silencio—, toma, a nuestro parecer, la mayoría de sus juicios artísticos sobre el conjunto del arte antiguo de sus precursores griegos; nos remitimos, por tanto, a las páginas que hemos dedicado a Xenócrates y sus contemporáneos.

3. La elocuencia: Quintiliano y otros

Tan enciclopédico como Vitrubio y Plinio es el gran escritor de las *Institutiones oratoriae*, M. F. Quintiliano. Influido por un precursor de la época de Augusto, el griego Dionisio de Halicarnaso (del que hablaremos luego), es al mismo tiempo el fundador del ciceronismo—el culto a Cicerón—, a quien por lo general sigue con respeto.

A. *Quintiliano: generalidades*

El arte, había enseñado Cicerón, es un guía más seguro que la naturaleza: "ars dux certior quam natura" *(De fin.* IV 4,10). Aunque el arte es imposible sin la naturaleza y el hombre sobre bases naturales, antes de tomar conciencia artística ninguna juzga ya sobre lo bello y lo feo: "Tacito quodam sensu, sine ulla arte

aut ratione, quae sunt in artibus ac rationibus recta ac prava diiudicant" *(De or.* III 50)[79].

La doctrina de Quintiliano es idéntica. La definición que acapara sus preferencias es estoica :"ut Cleanthes voluit, ars est potestas via, id est ordine efficiens" (II 17,41). Para hablar bien se sigue, ciertamente, un determinado método; la elocuencia es, por tanto, un arte. Ella verifica, por lo demás, otra definición: la actividad artística supone una sucesión de percepciones que, uniendo el pensamiento a la ejecución, logran una finalidad útil para la vida: "artem constare ex perceptionibus consentientibus et coexercitatis ad finem utilem vitae" (ib.).

No hay arte sin naturaleza ni razón. El origen del habla hay que buscarlo en la naturaleza, y el arte solamente ha nacido de la observación de los procedimientos naturales: "Initium ergo dicendi dedit *natura*, initium artis *observatio*". Gracias a la razón, se ha comprobado que algunos elementos del lenguaje eran útiles, otros carecían de utilidad; unos se han desarrollado, otros se eliminaron, y se han prescrito reglas a las que el uso ha dado firmeza: "praecepta notarunt ea ad imitandum vitandumque; haec confirmata sunt *usu*" (III 2). Así nació un sistema de normas que no se basan tanto en leyes físicas como en opiniones humanas; aprender el arte significa, pues, obtener "seguridad" de lo que, en la mayoría de los casos, "probablemente" será prescrito. Pero antes de cada juicio formulado en función de un arte consciente y razonadamente elaborado, se siente ya lo bello y lo feo con un gusto natural que recuerda el sabor: "quod sensitur latente iudicio velut palato" (VI 3,19).

Todas las artes se basan tanto en la *inspectio* como en la *exercitatio;* hay que comprender un sistema de normas y ejercitarse en su aplicación.

Quintiliano distingue, con sus precursores griegos, tres clases de artes; el arte "teórico" se basa en la *inspectio* y no supone *actio;* ejemplo, la astrología; el arte "práctico" es un conocimiento técnico que se desarrolla completamente dentro de la *actio.* Seguramente Quintiliano entiende por *actio* el acto humano completo, sin considerar la modificación del mundo fuera de él. A las artes prácticas pertenecen, pues, la danza, el tocar instrumentos, el cantar y la recitación artística. Las artes "poéticas" producen formas externas, que, entre otros sentidos, deleitan la vista; expresamente Quintiliano piensa en los cuadros "aliae artes "in effectu" quae operis, quod oculis subiectitur con-

[79] Supra, p.260.

summatione finem accipiunt, quaque poeticam appellamus, qualis est pictura" (II 18).

La elocuencia es un arte poético cuando se la considera en los discursos y relatos históricos producidos por ella (II 18,5). Pertenece a las artes contemplativas si sus productos se hacen objeto de la actividad puramente teórica, que produce la "pura voluptas litterarum" (II 18,5). Pero, sobre todo, se la practica con la propia acción: "maxime eius usus actu continetur", y por eso se puede decir: "rhetoricen in actu consistere" (II 18,2 y 5).

Rigídamente romano, Quintiliano sigue fiel al principio del *prodesse* y del *delectare*. Desconfía de la música sensual, que solamente se disfruta con el oído, pero reconoce la utilidad del conocimiento intelectual de las proporciones. De ahí un doble deleite musical: el placer del lego y el placer del experto: "Ideoque docti *rationem* componendi intelligunt, etiam indocti *voluptatem*" (IX 4,116). Importa saber razonablemente por qué se escogen y disfrutan estas proporciones sea en sí, sea por su acción psicológica: "cognitionem *rationis* quae ad movendos leniendosque affectus plurimum valet".

Completamente distinto es el conocimiento de la masa, que va a disfrutar de la música inmoral y voluptuosa del teatro "nunc in scaenis effeminata et impudicis modis fracta musica" (I 10). Para resumirlo todo, Quintiliano cree que no basta "saborear" la belleza plástica y musical exclusivamente con los sentidos; el placer estético en esencia tiene que ser intelectual, técnico, "artístico" en el sentido antiguo: "enumerent etiam fortasse multos quamlibet utiles foro, qui neque geometren audierint nec musicos nisi hac communi voluptate aurium (vel oculorum) intelligant" (I 10,4).

Para la elocuencia valen los mismos principios: con Cicerón, y siguiendo, sobre todo, las huellas de Dionisio de Halicarnaso, que daba singular importancia al ritmo musical en el arte verbal, Quintiliano reconoce que la elocuencia integra en sí la belleza musical y que la declamación sigue teniendo afinidad con la belleza plástica.

La música es concebida de manera completamente clásica; es el arte de la medida y del número en la voz (canto) y en el cuerpo (danza). La música vocal consta de ritmo y *melos;* el ritmo se basa en la medida de la sucesión de los tiempos: el *melos*, en la calidad de los sonidos· "Numeros musice duplices habet: in vocibus et in corpore. Utriusque enim rei apud aptus quidam modus desideratur. Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ῥυθμόν et μέλος, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat" (I 10,22).

Todas las formas de música son indispensables para el orador; musicales tienen que ser los gestos, musical la sucesión de sus palabras, musical la entonación de su voz. Todos estos elementos son de suma importancia en la declamación. Pero si no fuere precisa la música—bajo la forma de una fluyente sucesión de palabras—en los poemas y los cantos, entonces también en la declamación los elementos musicales serían superfluos. Pero en la elocuencia, como en la música y la poesía tienen que hacerse presentes. Melódica y rítmicamente, lo excelso tiene que ser "cantado" de una manera elevada, de manera dulce lo dulce, equilibrado lo mesurado. Mediante el arte, la expresión musical tiene que sintonizar con los sentimientos expresados. El crecer, decrecer, subir y bajar de la voz tiene, por consiguiente, que adaptarse a las emociones que se quiere suscitar... Una modulación rítmica se emplea para conmover a los jueces, otra para suscitar la compasión. ¿Por qué la palabra no habría de intentar todos estos objetivos viendo que hasta los toscos instrumentos de diversa manera conmueven? Y a la música de la palabra tiene que acompañar la euritmia del cuerpo: "Num igitur non haec omnia oratori necessaria? Quorum unum ad gestum, alterum ad conlocationem verborum, tertium ad flexum vocis, qui sunt in agendo quoque plurimi pertinet; nisi forte in carminibus tantum et in canticis exigitur structura quaedam et inoffensa copulatio vocum, in agendo supervacua est aut non compositio ex sonus. In oratione quoque varie pro rerum modo adhibentur sicut in musice... cum etiam organis... adfici animos in diversum habitum sentiamus... corporis quoque aptus et decens motus qui dicitur εὐρυθμία et est necessarius nec aliunde peti potest..." (I 10,22).

La elocuencia es en sí el arte supremo: "ipsam igitur orandi maiestatem qua nihil dii inmortales melius homini dederunt, et, qua remota, muta sunt omnia et luce praesenti ac memoria posteritatis carent, tot animo petamus" (XII 11,30).

La elocuencia es una parte de la literatura por la que conocemos la sabiduría antigua y gozamos de la luz intelectual de hoy. Quintiliano, naturalmente, hace la distinción entre el poeta y el orador, y define a veces la poesía "propter solam voluptatem", mientras que en la elocuencia ve un medio para influir prácticamente en la gente.

Pero a esta distinción añade otra de índole pedagógica; en la gramática se aprende a sentir, comprender y enjuiciar la literatura, en la retórica se aprende a hacerla. Se opone así al *rhetor* el *litteratus*, que domina las letras, es decir, "recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem" (I 4,2). La *grammatica* así con-

cebida es una preparación para la *rhetorica*. Gracias a la gramática se aprende a escribir y hablar correctamente a base de una enseñanza sistemática y de la interpretación y la comparación de los poetas (syncrisis). La retórica (y la métrica) proporcionan, además, las normas para expresarse y versificar de manera artística. De gran importancia para la estética es la división de la gramática. Contiene tres partes; una sistemática (methodikè), en que se aprende a hablar y escribir con corrección; otra histórico-literaria (historikè), en que se lee y comenta a los autores, y una tercera, práctica, en que se ejercita uno en el "bien hablar": "Partes duae... id est ratio loquendi et enarratio auctorum, quarum illam *methodicen*, hanc *historicen* vocant. Adiiciamus tamen eorum curae quaedam dicendi primordia quibus aetates nondum rhetorem capientes instituant" (I 9,1).

La lectura de los autores juega un papel importante en la formación literaria. Comprende la lectura en voz alta: "lectio virilis et cum suavitate quadam gravis". Hay que estar atentos a la respiración, la observancia de la puntuación, el ritmo del verso, el ritmo del movimiento, etc. (I 8,1).

La explicación (enarratio) viene después de esta primera lectura; es tanto gramatical como histórica, es decir, explicación desde el punto de vista del lenguaje y de la realidad. En la explicación gramatical no se descuidarán los detalles: "in praelegendo grammaticus et illa quidem minora praestare debebit" (I 8,13). Ella determina, entre otras cosas, la naturaleza de los pies, los barbarismos y las libertades poéticas, el sentido de los *glossemata* o términos poco usuales, las imágenes o tropos, la figuras de dicción y de pensamiento (ib., 13-16). Pero, sobre todo, subraya las características de la composición, lo adecuado de la representación de las cosas y en la característica de las personas, lo bello en los pensamientos y en la expresión, el justo uso de la abundancia o la medida en la interpretación (ib., 17).

"His accedet enarratio historiarum": la explicación histórica de las *realia* tiene que limitarse: "non tamen usque ad supervacuum laborem occupata" (ib., 18). Inútil es el amontonamiento de toda clase de referencias de todo tipo de autores sobre todo linaje de detalles; Quintiliano critica a los comentaristas: "pleni sunt eiusmodi impedimentis grammaticorum commentarii" (ib., 19). Sobre todo, las divagaciones sobre cosas fabulosas o figuras míticas le parecen absurdas: "inveniri... qui nunquam fuere non possunt". Característica del gramático es el ignorar ciertas cosas: "inter virtutes... aliqua nescire" (ib., 21).

¿Qué autores debe leer el literato? Los poetas, los historiadores y los filósofos (X 1,19). ¿Por qué? Por cierto para con-

quistar la riqueza de su lenguaje y de su pensamiento—"copia rerum ac verborum"—; pero sobre todo, según el ideal estoico, para aprender a conocer los comportamientos morales de los hombres—"mores ante omnia oratori excolendi sunt"—y hasta para elaborar ellos mismos la moral: "Ethice certe tota oratori est accommodata" (XII 2,1 y 15). La finalidad aquí no es la especulación filosófica, sino la formación psicológica y ética sobre bases literarias. Por esto el orador-literato elegirá, sobre todo, los autores que le enseñen algo sobre la virtud de armonizar la vida con el ideal universalista de Posidonio: "evolvendi, penitus auctores, qui de virtute praecipiunt, ut oratoris vita cum scientia divinarum rerum sit humanarumque coniuncta" (XII 2,8) [80]. Quintiliano cree que, entre los latinos, Virgilio, los poetas cómicos y Horacio en sus poemas no-eróticos son muy a propósito para esta finalidad (es decir, para el conocimiento práctico de los hombres) (I 8).

La enumeración de los poetas, historiadores y filósofos sugiere a Quintiliano una comparación clásica: "La poesía parece el panegírico más adornado; sólo piensa en deleitar, en sus ficciones no retrocede ante lo increíble": "genus ostentationi comparatum, et praeter id quod solam petit voluntatem, eamque etiam fingendo non falsa modo sed etiam quaedam incredibilia facere" (X 1,28). Pero además anima el espíritu, da un giro elevado a la expresión, mueve todas las pasiones.

La lectura es de suma utilidad para la formación técnica y humana. Y logra aún otro fruto, que se saborea en lo más recóndito del alma cuando uno se sustrae a la acción, es decir, a la actividad tanto poética como práctica, para entregarse completamente a la pura contemplación de la obra de arte literaria. Este "puro disfrute de las bellas letras", que solamente el *doctus* o *litteratus* puede sentir de manera intelectual y espiritual, difiere seguramente, según Quintiliano, de los deleites puramente sensibles, que rechaza en otra parte; la palabra *voluptas* debe, pues, ser leída en tal contexto: "Nam est aliquis, ac nescio an maximus, etiam ex secretis studiis fructus ac tum *pura voluptas litterarum* cum ab actu, id est opera, recesserunt et contemplatione sui fruuntur" (II 18,4) [81].

La *lectio* abarca, pues, la lectura material, el científicamente explicativo *praelegere* y el goce estético de las obras literarias, que en sí es ya un arte teórico o contemplativo (ars inspectiva)

80 *La Antigüedad griega*, supra p.203s.

81 Compárese con el placer de la plástica: "otiosorum... in magno loci silentio" (p.298).

distinto del crear (efficere) poesías, discursos, historias y del recitar, cantar o ejecutar (agere).

Pero la formación literaria implica, tras el estudio teórico, una parte activa, el "ejercicio" en la composición. Quintiliano habla de *dicendi primordia;* la retórica griega, de *progymnasmata;* Prisciliano empleará *praeexercitamina.*

En la gramática, el maestro hace "traducir", por ejemplo, una fábula de Esopo, pero respetando la sencillez original. Los versos (?) son sustituidos por prosa, se ponen unas palabras en lugar de otras, algunos pasajes son desarrollados, otros resumidos, sin traicionar el pensamiento del poeta. Otros ejercicios tienen relación con las *sententiae,* las *etologias,* los *chriae* (I 9). Los ejercicios se continúan en la *Rhetorica* (II 4). Comienzan con los que más recuerda la gramática, es decir, el relato oratorio. Quintiliano enumera tres clases de relatos; la *fábula* poética—"non a veritate modo, sed etiam a forma veritatis remota"—, el *argumentum* de la comedia—"falsum sed vero simile"—y la *historia,* que relata un acontecimiento verdadero—"rei gestae expositio".

El maestro enseña, pues, a redactar una *enarratio* o también a analizar cierto relato para demostrar o rechazar su verosimilitud (ἀνασκευή y κατασκευή) (II 4,18).

Más tarde viene, como ejercicio, el elogio o la censura de ciertas personas. Se aprende a manejar los lugares comunes (communes loci), por ejemplo, los argumentos contra el adulterio, y aquí se va desde lo general hacia lo particular: "ab illo generali tractatu ad quasdam species". Entre los lugares comunes figura la tesis, que, entre otras cosas, se basa en la comparación: "si la vida en el campo es más agradable que en la ciudad". En un plano más elevado están los ejercicios de crítica de las leyes: si son o no son justas, si son correctas según la forma (oscuras o claras) o según el contenido (concordando o no concordando consigo mismas o con otras leyes), si son útiles o buenas: "an sit honesta, an utilis" (38), etc.

Quintiliano resume así al final del siglo I el programa y el método de lo que va a regir las escuelas del imperio y hasta de la Edad Media.

B. *Quintiliano: la estética literaria*

No es posible belleza literaria ni en poesía ni en prosa sin rico vocabulario. Quintiliano dedica el capítulo primero del libro X a la *copia verborum.* Fija definitivamente el esquema que llegará a ser clásico: el esteta tiene que considerar las palabras tanto en su valor aislado como en su contexto.

Para las palabras aisladas valen cuatro reglas: corrección, claridad, belleza y adaptación a la finalidad perseguida; para los conjuntos de palabras hay que tener en cuenta la pureza del idioma, la música (compositio) que se sigue del acoplamiento (conlocatio) y las figuras, que se refieren o bien al pensamiento, o bien solamente a la expresión: "In singulis verbis intuendum est ut sint *latina, perspicua, ornata,* ad id quod efficere volumus, *accommodata;* in coniunctis, ut *enmendata,* ut *collocata,* ut *figurata*" (VIII 1).

Limitémonos a la música de las palabras: "In omni porro compositione tria sunt genera necessaria: ordo, iunctura, numerus... (IX 4). Compositio autem debet esse honesta, iucunda varia".

El lenguaje no musical no merece la aprobación de Quintiliano: "No ignoro que algunos descuidan todo cuidado por lo musical: "neque ignoro quosdam esse qui curam omnem compositionis excludant". Quieren para su descuidada expresión al azar, tan pronto la naturalidad como la virilidad, pero no logran nada más que horrorizar: "Atque illum horridum sermonem, ut forte fluxerit, modo magis naturalem, modo etiam magis virilem esse contendunt". ¿Se quiere fuerza? ¿Pero por qué la belleza ha de atenuar la fuerza? Sin la ayuda del arte, nada es bello, y con el arte siempre va unida la belleza. ¿No vemos que la jabalina más hábilmente arrojada es la más deliciosamente forjada? Y al tirar con el arco, ¿no es notable que cuanto más firme es la mano del arquero, más bella resulta su postura?": "Cur ergo vires ipsas specie solvi putent, quando res nec ulla sine artis satis valeat, et *comitetur semper artem decor?* An non eam quae emissa optime est, hastam speciosissime contortam ferri videmus, et arcu dirigentium tela, quo certior manus, hoc est habitus ipse formosior?" (IX 4) [82]. Pero Quintiliano sigue siendo clásico; prefiere una composición ruda a una afeminada, "tal como las observamos ahora más y más en muchos asianos, sin fuerza y voluptuosamente saltarina": "Asperam compositionem melius esse quam effeminatam et enervam qualis apud multos et quotidie magis lasciviissimis syntonorum modis saltitat".

Expresamente acentúa Quintiliano no sólo el valor formal ético, sino también el valor expresivo-emotivo de la música verbal; nada puede penetrar en el sentimiento sino por el oído y de manera natural somos conducidos por el ritmo: "Compositionem valere plurimum non ad delectationem modo sed ad *motum* quoque animorum, primum quia nihil intrare potest in affectus

[82] Nos hallamos aquí frente al tema del "prodesse et delectare". Cf. Cicerón sobre el templo capitolino, supra p.242.

quod in aure velut quodam vestibulo statim offendit, deinde quod natura ducimur ad modos" (IX 4 n.9 y 10). La acción de la música ya es clara en el juego de los instrumentos no vocales. En los ritmos puros sin voz hay, pues, ya cierta fuerza; en el habla esta fuerza es aún mayor; el sentido expresado en las palabras dobla su importancia; más importante es el sentido expresado por las palabras; en la misma medida, el ritmo y la melodía de las palabras son de importancia. Aparece algo expresado de manera vigorosa, pero dulce y bella; trastorna el orden de las palabras, y toda la fuerza, la dulzura y la belleza desaparecerán: "Quod cuique visum erit vehementer, dulciter, speciose dictum, solvat et turbet... abierit omnis vis, iucunditas, decor" (ib , n.14).

Hay dos grandes clases de formas lingüísticas, las cerradas y las sueltas [83]. Entre las formas cerradas, Quintiliano incluye a la prosa rítmica y la prosa métrica; entre las sueltas, el lenguaje común y el estilo epistolar, donde la conexión orgánica entre las palabras, más que inexistente, puede decirse débil: "soluta oratio qualis in sermone et epistolis... (In epistolis) non fluunt nec cohaerent, nec verba verbis trahunt, ut potius laxiora in his vincula quam nulla sint" [84].

Lo musical se basa en el orden, la relación y el número de las palabras. El orden "in verbis singulis et contextis" resulta, entre otras cosas, de la gradación, la sucesión normal del sujeto y del verbo, los diferentes tipos de construcción de frases, la composición de oraciones yuxtapuestas o subordinadas, etc.: "Si ordo vitiosus est, licet et vincta sit et apte cadens oratio, tamen merito incomposita dicitur oratio" [85]. Por esto no basta que el discurso fluya y termine de manera musical; hay que seguir ciertas normas en la ordenación.

En la *iunctura* hay que ver a qué resultados eufónicos o cacofónicos, lógicos o absurdos, normales o chocantes, se llega, entre otras cosas, por el encuentro del final de una palabra con el comienzo de otra. Aquí es donde habla de las sucesiones desagradables de vocales (hiatus), de consonantes (por ejemplo, el *mystacismo* o repetición del sonido: "mum, mum"), de palabras monosilábicas, etc.

"Transeamus ad numeros: omnis structura ac dimensio et copulatio vocum constat aut numeris aut metris" [86]. El ritmo consiste en ciertas duraciones de tiempo; es puramente cuantitativo. El metro es cualitativo, ya que además supone el orden en la sucesión de las sílabas: "Rhythmi spatio temporum constant,

83 Véase Aristóteles en *La Antigüedad griega*, supra p.128.
84 *Inst. orat.* IX 4 n.19 y 20.
85 Ib., n.32. Véase supra Cicerón p.257s. y 268s.
86 Ib., n.45.

metra autem ordine: ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis". Tómese, por ejemplo, un ritmo que conste de cuatro tiempos: uno largo y dos breves; hay ritmo desde el momento en que los cuatro tiempos vuelven regularmente cualquiera que sea el sitio del tiempo largo; el metro exige, por el contrario, cuando es dáctilo, que no aparezcan anapestos: "rhytmo indifferens est dactylusne ille priores habeat breves an sequentes: *tempus* enim *solum* metitur" [87]. Hay otra diferencia: el espacio en que un ritmo puede extenderse es ilimitado; el espacio del metro es limitado según leyes fijas: "sunt et illa discrimina quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt" [88]. El metro, en tercer lugar, solamente es posible en la sucesión de las palabras; el ritmo, en todo movimiento, entre otros en el de la danza: "metrum in verbis modo, *rhythmus etiam in corporis motu est*". Por fin hay una libertad mucho más grande para los descansos en el ritmo que en el metro [89].

La prosa artística, pues—como agudamente dijo Cicerón—, no será arrítmica, como el lenguaje común, ni perfectamente rítmica, como el verso: "Idque Cicero optime videt ac testatur frequenter se quod numerosum sit quaerere ut magis non ἄρυθμον, quod esset inscitum atque *agreste*, quam ἔνρυθμον, quod *poeticum* est, esse compositionem velit" [90]. El silogismo de la lógica lo reemplaza la retórica por el *enthymema;* al número de la poesía lo sustituye por el *oratorius numerus.* Mientras que el ritmo puro a distancias regulares, pero sin variación y sin final predeterminado, puede producirse mediante sonidos con el repiqueteo de los dedos o el golpeo de los pies, el caso en el discurso es distinto: "oratio non descendet ad crepitum digitorum et pedum" [91].

C. *La tipología de Quintiliano*

Quintiliano toma de Cicerón la doctrina de los tres estilos. Sobre lo que ahora se llama tipología, Quintiliano tiene ideas claras.

El arte es uno, pero se diferencia en géneros, clases y obras individuales. Esta diferenciación depende, por una parte, de las circunstancias de espacio y tiempo; por otra, de diferencias en el gusto y en el ideal. La diferencia entre una estatua clásica y otra estatua clásica es específica. pero la diferencia entre la escultura griega y la etrusca es "genérica": "Plurimum tamen invicem differunt ars et artifex, nec solum specie, ut signum signo... sed genere ipso ut Graecis Tuscanicae statuae ut Asianus elo-

87 Ib., n.46 y 48.
88 Ib., n.50.
89 Ib., n.50 y 51.
90 Ib., n.56.
91 XII 10 n.12.

quens Attico... Non una omnibus forma placuit partim condicione vel temporum vel locorum, partim iudicio cuiusque atque proposito" (XII 10).

A la diferencia entre las obras, y, por tanto, entre los diferentes estilos, responde la diferencia entre los creadores y la diferencia entre los gozadores del arte: "suos autem haec *operum genera* quae dico ut auctores, sic etiam *amatores* habent. Atque ideo nondum est "perfectus" orator. Ac nescio an ars ulla, non solum quia aliud in alio magis eminet, sed quod non una omnibus forma placuit" (ib.). Por lo tanto, no hay un orador "perfecto" en tal sentido, que en todas partes y siempre gustaría a todos: "Hasta no sé si exista un arte "perfecta", ya que, visto objetivamente, cada obra de arte desarrolla una u otra cualidad más que todas las demás, y subjetivamente, el gusto y el ideal difieren de sitio a sitio y de siglo a siglo".

Recordemos, pues, que la clasificación del arte en estilos especiales no se limita a la literatura—el asinismo difiere del aticismo—, sino que se extiende a todas las artes: una estatua griega difiere de una etrusca. A la tipología sistemática de las tres clases de estilo responde la diferenciación histórica.

En su caracterización de los estilos típicos, Quintiliano da claramente muestra de una riqueza de vocabulario (copia verborum) que al psicólogo moderno puede proporcionarle un abundante análisis de categorías estéticas. Como a su maestro, le gusta la comparación con el cuerpo humano: "In oratione vero si *species* intueri velis, totidem reperies *ingeniorum* quot *corporum* formas" (XII 10,10); los cuerpos de los atletas, adiestrados por el ejercicio y sometidos a régimen, tienen otra belleza que los cuerpos en su estado natural. Los ejemplos históricos que Quintiliano menciona—contrario a Cicerón—son asimismo de importancia sugestiva por lo menos para los conocedores de la literatura griega. Esta prueba de crítica literaria es paralela a algunas páginas de Dionisio de Halicarnaso.

El primer estilo es *el sublime;* se lo encuentra, entre otros, en Homero, Esquilo, Sófocles y Arquíloco, y, entre los prosistas, en Platón, Tucídides y Demóstenes. Su estilo es denso (densum), breve (breve), conciso (astrictum). No hay la menor aspiración preciosista (incompositum), y, por tanto, el estilo es natural y rudo (rude). Considerado según los sentimientos, el *lexis* expresa las vehementes pasiones (affectiones, vehementia); es fuerte (validum), imperioso (concitatum), áspero (acerbitas); se mueve con un ritmo veloz (velocitas) y acuciante (instans). El lenguaje de lo elevado es pesado (pondus), trágico (cothurnus), grandilocuente (grandiloquum), rico en sonoridades (sonus); la agudeza (acu-

men), la dignidad (gravitas) y la elevación (sublimitas) caracterizan su pensamiento. El estilo sublime es el estilo del poder en auge (elatior vis).

Riqueza, plenitud y medida determinan *el bello estilo* de poetas como Píndaro y Alceo, de oradores como Esquines y Cicerón, de historiadores como Heródoto y Tito Livio, de pensadores como Aristóteles y Teofrasto. Este estilo es como una estatua más carnosa y menos huesuda que la del estilo elevado—"plus carnis, minus lacertorum"—; por esto se habla de abundancia (copia), de plenitud (plenitudo), de todo lo que acerca, tira a lo grande sin llegar a ser grandioso (grandiori similis). Los pensamientos son abundantes y agudos (abundantia salis), se desarrollan en variedad (fusus, latior, varius). La expresión es fácil (facundia), feliz, noble y distinguida (laetus, nobilis, urbanus), dulce y suave (lenis, suavis). Aquí se experimenta la impresión de un arte (ars) que al mismo tiempo es musical y arquitectónico (probabilitas composotionis et dispositionis); domina la habilidad técnica (diligens), elegante, armoniosa, pulida, adornada y sin la menor falta: "cultus, compositus, tersus, comptus, purus". Las cualidades que resultan ser características aquí se llaman brillo y esplendor (candidus nitor), magnificencia (magnificus) y belleza (pulcher).

Graciosos son Simónides y Teócrito en su poesía pastoril, Jenofonte en su sencillez, Isócrates en su elegancia, y, entre los romanos, el idílico y ligero Ovidio, y, entre los griegos, también el fino Eurípides, aunque al mismo tiempo es el más trágico entre los trágicos, porque ninguno como él suscita la compasión por su fluida ternura. Lo gracioso se relaciona con la ligereza (levitas), la fragilidad (tenuitas), la humildad (humilitas); en una palabra, con lo pequeño, lo diminuto, lo disimulado en todas sus formas: en el tema, el sentimiento, el pensamiento, la expresión. Se presenta en lo "rústico" y en lo "pastoril", en lo sencillamente humano (rusticus, pastoralis, vulgaris). Los estados de ánimo y emociones llenas de gracia carecen de tensión (remissae affectiones) y son dulces (mitis); se relacionan con el sentimiento compasivo (miseratio), con el juego amoroso (veneres, amores, lusus), con la voluptuosidad (voluptas) y la lascivia (lascivia). También en la expresión manifiestan elegancia, agrado (iucunditas), delicia (deliciae), sutileza, etc. (X 1 y XII 10).

D. *El punto de vista histórico de Quintiliano*

Quintiliano sigue el ejemplo de Cicerón en el resumen histórico de la elocuencia. Comienza con un esbozo del desarrollo de las artes plásticas y caracteriza a los maestros de manera distinta

a Cicerón. ¿Hace uso de otras fuentes, de un compendio (sobre bases antigónicas), o es que interpreta libre y personalmente los escritos de griegos anteriores o bien de traductores latinos como Varrón y Plinio? (XII 10 n.3 y V). "Los primeros pintores famosos cuyas obras merecen ser vistas por otros motivos que su antigüedad—"opera non vetustatis modo gratia visenda"—son Polignoto y Aglaofón. Su colorido simple (simplex color) aun ahora tiene sus admiradores apasionados (studiosos sui); quienes ponen estos cuadros, casi toscos, que parecen como los primeros bosquejos del arte (mox artis primordia)... más altos que las obras de los maestros que vinieron después que ellos. En cuanto a mí, no veo en su gusto otra cosa que las ganas de mostrarse original": "proprio quodam intelligendi ambitu".

Después Zeuxis y Parrasio hicieron progresar el arte. El primero, se dice, descubrió la técnica de la luz y de la sombra, el otro perfeccionó el arte del dibujo: "quorum prior luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur". Zeuxis pintaba sus figuras más grandes de lo que eran en realidad para darles un aspecto más elevado y grandioso, y también, se supone, para hacerlas más vigorosas: "id amplius atque augustius ratus... validissima forma". Parrasio, por su parte, fue tan exacto en su delineación, que se le llama "el Legislador"—"ita circumscripsit omnia ut eum legum latorem vocent"—, porque no es posible presentar los dioses y los hombres de otra manera que como él lo hizo.

Pero es sobre todo en la época de Filipo, Alejandro y sus sucesores cuando la pintura alcanzó gran florecimiento. Entonces los talentos eran muy distintos (diversis virtutibus). Protógenes se destacó por el acabado (cura); Pánfilo y Melantio por el equilibrio racional (ratione); Antífilo, por la facilidad (facilitate); Teón de Samos, por su representación de temas fantásticos llamados φαντασίαι; Apeles, por el ingenio y la gracia, de las que estaba orgulloso (ingenio et gratia). En cuanto a Eufranor, se le admira porque era un gran maestro en la pintura, así como en la escultura...

En la escultura se puede seguir un desenvolvimiento semejante.

Bastante toscas y del mismo tipo que las estatuas etruscas son las obras de Callón y Hegesias: "duriora et Tuscanicis proxima". Menos rígidas son las creaciones de Cálamos (minus rigida), más flexibles (molliora) en el movimiento y el relieve las estatuas de Mirón. Pero en habilidad artística y belleza proporcionada (diligentia ac decor), Policleto supera a todos los demás. A él le corresponde la corona. Y a pesar de esto, sin regatear nada de su

mérito, se cree que le falta un poco la fuerza sublime y la gravedad (pondus). Porque si ha idealizado las formas humanas por encima de la realidad—"humanae formae decorem addidit supra verum"—, parece que no ha reproducido adecuadamente la majestad de los dioses. Se dice también que no se atrevía a representar la virilidad en su edad madura, y solamente alcanzaba a esculpir mejillas sin arrugas y lisas.

Lo que falta a Policleto se atribuye a Fidias y Alcamenes.

Se opina que Fidias logra mejor la representación de los dioses que la de los hombres. La *Minerva* de la Acrópolis y el *Júpiter* de Olimpia dan la prueba de ello; su belleza añade algo a la veneración que se siente por los dioses. La majestad de la obra de arte iguala, por así decir, a la idea que uno se forma de la deidad: "cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur, adeo maiestas operis deum aequavit" (XII 10 n.7 y V).

La realidad visible ha sido reproducida de la manera más perfecta, según se dice, por Lisipo y Praxiteles (porque ellos lograron el equilibrio del fiel parecido y la belleza ideal). Se critica a Demetrio porque ha ido demasiado lejos en el camino de la imitación y ha buscado más el parecido que la belleza: "Nimius in veritate reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior".

Este resumen histórico [92] en que Quintiliano siempre se remite al juicio de sus autores: "se dice" y "según se afirma" —"dicuntur, traditur"—tiene su correspondiente paralelo caracterizado en la historia de la elocuencia. Nos limitamos a la parte romana.

Las formas arcaicas de la elocuencia, que se podrían comparar con las obras de la época de Polignoto, son primeramente rudas y menos acabadas, y, no obstante, están ya dotadas con la fuerza del genio; mencionemos aquí a Catón el Censor, y también a Lelio, Escipión el Africano y el griego: "Genera dicendi condicione temporum horridiora, alioquin magnam iam ingenii vim prae se ferentia" (XII 10 n.10).

Con los pintores del período medio, por ejemplo, un Zeuxis y un Parrasio, se puede igualar L. Crasso y Q. Hortensio: "Mediam illam formam teneant Crassus et Hortensius" (ib., n.10).

El tercer gran período de la pintura se desarrolla de Filipo de Macedonia hasta los sucesores de Alejandro y cuenta muy diferentes maestros: "Floruit autem pictura praecipue, sed diversis virtutibus, circa Philippum et usque ad successores Alexandri".

92 Según S. Ferri (o.c., p.28 y 138), ésta se funda en el canon pergameneo de Antígono (supra p.243).

Quintiliano cita como paralelos para el período entre César y los sucesores de Augusto una serie de oradores, que caracteriza con una palabra típica: "Tum deinde efforescat non multum inter se distantium tempore oratorum *ingens proventus*".

En esta cosecha abundante se habla de la fuerza de César (vim), la naturalidad (indolem) de Celio, la sutileza (subtilitatem) de Calidio, la exactitud (diligentiam) de Polio, la dignidad (dignitatem) de Messala, la severidad (sanctitatem) de Calvo, la gravedad (gravitatem) de Bruto, la acre agudeza (acumen) de Cassio. "Y entre los que nosotros mismos hemos conocido, dice Quintiliano, hablemos aún de la abundancia de Séneca (copiam), la fuerza (vires) de Africano, la sabia madurez (maturitatem) de Afer, la gracia (iucunditatem) de Crispo, la musicalidad (sonum) de Trachalo, la elegancia (elegantiam) de Segundo". Entre los pintores, Eufranor es uno de los más sintéticos; el Eufranor de la elocuencia romana es Cicerón: "At M. Tullium non illum habemus Euphranorem circa plurium artium species praestantem [93] sed in omnibus quae in quoque laudantur, eminentissimum". Unos le reprochan su estilo seco y delgado, otros le desaprueban por su adorno recargado y la exuberancia de su temperamento; en cuanto a nosotros, creemos que Cicerón supera a cualquier orador en las más altas cualidades que se puedan elogiar en él: "Ille qui ieiunus a quibusdam atque aridus habetur, non aliter ab ipsis inimicis male audi quam nimiis floribus et ingenii affluentia" (XII 10).

E. *Aticismo y asianismo*

La última frase ofrece una grata ocasión al fundador del ciceronismo para hablar de las tres grandes concepciones históricas del estilo: el aticismo, el asianismo y el género ródico: "Et antiqua quidem illa divisio inter Atticos atque Asianos... genus Rhodium, quod velut medium esse atque ex utroque mixtum volunt" (XII 10 n.16 y 17). El estilo ático es como una fuente pura; el asiano, como un torrente borroso e irregular; el ródico, como amplio y terso estanque: "Neque fontibus puris, neque torrentibus turbidis, sed lenibus stagnis similes habentur" (XII 10 n.19).

A estos tipos de estética hay que añadir en la tipología las tres clases de estilo: el elevado, el gracioso, el equilibrado.

Hay una tercera clasificación en estilo didáctico, estilo emotivo y estilo que busca, por encima de todo, el placer literario: "Altera est divisio, quae in tres partes et ipsa discedet, qua dis-

[93] XII 10 n.12. Sobre Eufranor, *La Antigüedad griega*, supra p.179.

cerni posse etiam recte dicendi genera inter se videntur ut primum *docendi,* secundum *movendi,* tertium *delectandi sive conciliandi* praestare videatur". Y Quintiliano cita a Cicerón: del profesor se espera una exactitud rigurosa, de quien halaga la dulzura; del orador conmovedor, la fuerza. "In docendo autem acumen, in conciliando lenitas, in movendo vis exigi videatur" (XII 10,38).

Paralelamente a su caracterización de las tres clases de estilo, la explicación del aticismo y del asianismo por Quintiliano es un enriquecimiento para la historia y la teoría del arte.

La diferencia entre los aticistas y los asianos se basa en la *naturaleza* (o sea, en la facultad natural y el gusto natural) de los oradores y de sus oyentes: "Mihi autem orationis differentiam fecisse et dicentium et audientium *naturae* videtur" (XII 10,17).

El aticismo es como un género que comprende diferentes clases: "Ut homines inter se genere similes, differentes dixerit specie". Isócrates difiere de Lysias—"nihil enim tam est Lysias diversum"—y del halagador Hypérides—"qui plus indulsit voluptati"—. Lysias es delicado y seco, Pericles relampaguea y truena: "fulminibus et caelesti fragori similis". Hay una propiedad común: "*attice* dicere esse *optime* dicere". Los latinos tienen que perseguir la perfección ática, aunque su idioma carece de la dulzura y los abundantes matices del griego: "Non eandem iucunditatem et parem copiam". Ellos tienen que tratar de igualar a los griegos por el pensamiento, la manera de decir, el gusto: "Possumus autem rerum et modo similes". Catón, Lelio, Cicerón, Escipión, Calidio, pero sobre todos Cicerón, son los aticistas de Roma: "in eloquendo velut Attici Romanorum fuerunt"

Las características más fundamentales de ambos sistemas son para el aticismo la concisión y la perfección; para el asianismo, la ampulosidad y la vaciedad. En el aticista nada es excesivo, el asiano carece de toda medida y juicio: "cum hi pressi, contra inflati illi et inanes... in his nihil superflueret, illis iudicium maxime ac modus deessent" (XII 10,16). Los aticistas son pulidos y refinados: evitan toda vaciedad y repetición; los asianos son ampulosos y ostentosos, hinchados de vanidad y de ansia de fama oratoria: "Attici limati quidem et emuncti nihil inane aut redundans ferebant, Asiana gens tumidior alioqui atque iactantior vaniore etiam dicendi gloria inflata est" (ib., n.17).

La primera característica del vocabulario consiste en la abundancia. Pero bien entendido, el aticista guarda medida en la exposición de sus riquezas léxicas; sin medida no hay gloria ni provecho. El estilo ha de ser brillante, pero varonil; el pensamiento, original, pero inteligente. El discurso, pues, tiene que ser

grandioso, pero no exagerado; sublime, pero sin quebrarse; vigoroso, pero no atrevido; severo, pero no voluptuoso; agradable, pero sin blandura; grandioso, pero sin ampulosidad: "sed et copia habeat modum sine quo nihil nec laudabile, nec salutare est, et nitor cultum virilem, et inventio iudicium. Sic erunt magna non nimia, sublimia non abrupta, fortia non temeraria, severa non tristia, gravia non tarda, laeta non luxuriosa, iucunda non dissoluta, grandia non tumida" (XII 10 n.79).

Los asianos en un principio no dispusieron de la palabra justa y utilizaron el circunloquio para expresarse; más tarde conservaron la perífrasis como adorno: "quod nondum satis periti... quae proprie signari poterant, circuitu coeperint enuntiare ac deinde perseveraverint" (XII 10 n.16). Quintiliano es severo respecto a las repeticiones inútiles y las interminables descripciones que se quieren justificar so pretexto de esplendor: "Est etiam in quibusdam turba inanium verborum, qui dum communem loquendi morem reformidant, *ducti specie nitoris,* circumeunt omnia copiosa loquacitate, eo quod dicere nolunt ipsa" (VIII 2,17).

El aticismo busca la belleza de lo exactamente necesario y también de lo absolutamente claro: palabras exactas, orden claro, resoluciones concisas, nada demasiado poco o en exceso: "Nobis prima sit virtus perspicuitas; propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio: nihil neque desit, neque superfluat" (VIII 2,22). El asianismo, por el contrario, lleva a la oscuridad; hace el pensamiento más pesado; lo estrangula, como las malas hierbas al crecer lo hacen con las semillas; o bien los asianos repiten o refuerzan un solo pensamiento con otras palabras, por puro amor a la ostentación verbal: "Nam et quod recte dici potest circumeunt amore verborum, et quod satis dictum est, repetunt, et quod uno verbo patet, pluribus onerant" (VIII 1,24). Así, el asianismo sacrifica toda exactitud sin obtener belleza alguna: "nec gratiam consequuntur et fidem amittunt, propter id quod sensus obumbrant et, velut laeto gramine sata, strangulant" (VIII 1,16).

Uno de los motivos de la falta de claridad es el abuso de toda clase de imágenes y metáforas de carácter poético: "corruptissimo quoque poetarum figuras seu translationes mutuant, tum demum ingeniosi, scilicet si ad intelligendos eos opus sit ingenio" (VIII 1,25). El aticista aspira a ser comprendido inmediata y exactamente; el asiano se ufana de exigir un esfuerzo a la inteligencia y de hablar solamente para un cenáculo. Por ello no vacila en extremar la alegoría hasta lo enigmático: "Haec allegoria, quae est obscurior, aenigma dicitur, vitium meo quidem iudicio, siquidem dicere dilucide virtus" (VIII 6,52). Todas estas cabriolas

artísticas de doble sentido los asianos las juzgan pruebas de aptitud e ingenio. Su concepción está tan extendida en nuestros días, que muchos solamente ven elegancia y distinción en lo que necesita aclaración. (No solamente los autores encuentran placer en escribir y hablar herméticamente), sino que los lectores y oyentes disfrutan con lo enigmático, porque ellos, al solucionar enigmas, se glorían de su ingenio y se alegran, no por la belleza artística, sino por su agudeza de espíritu en los descubrimientos: "Ingeniosa haec et fortia et ex ancipiti diserta creduntur, pervasitque iam multis ista persuasio, ut id iam demum eleganter atque exquisite dictum putent, quod interpretandum sit. Sed auditoribus etiam nonnullis grata sunt haec, quae cum intellexerint, acumine suo delectantur et gaudent; non quasi audierint sed quasi invenerint" (VIII 2,21). El colmo de la habilidad se logra cuando el mismo escritor ya no entiende su propia música verbal (VIII 2,18).

El ideal de Quintiliano es claro: al lado de la justa palabra, un adorno discreto; elevación donde la idealización merece elogio; metáforas donde resulten bellas; figuras de dicción cuando logren naturalidad y perfección; ondulación musical mientras siga siendo varonil: "Tum in ratione eloquendi, quod verbum proprium, ornatum, sublime, ubi amplificatio laudanda... quid speciose translatum, quae figura verborum quae levis et quadrata, *virilis tamen compositio*" (II 5,9). Ya en otra parte hemos señalado que Quintiliano prefiere la falta de musicalidad al cuidado excesivo de los asianos por las melodías afeminadas en las palabras y los ritmos saltarines: "asperam *compositionem* melius esse quam *effeminatam*... qualis apud multos et quotidie magis lascivissimis syntonorum modis saltitat..." [94]

El gusto de los asianos parece basarse en cierta estética "ă rebours". Por cierto, el aticista no rechaza *a priori* los arcaísmos y los neologismos, pero los utiliza solamente para aclarar el pensamiento o para adornarlo con medida y gusto. Cuando el asiano encuentra una expresión perfecta, no está contento con ella; tiene que buscar algo antiguo, insólito, inesperado: "Sunt qui, cum optima sint reperta, quaerant aliquid quod sit magis antiquum, remotum, inopinatum" (VIII 1,31). Se diría verdaderamente que buscan el equívoco en la *dispositio*, en el lenguaje figurado, en la colocación de las palabras, en la elección del material. Esto se evidencia una vez más cuando, como algunos arquitectos que mezclan los órdenes, mezcla términos de diferentes dialectos o idiomas: "Sunt inornata et haec, quod male dispositum est, quod male figuratum, quod male collocatum... Sardismos quoque ap-

[94] Véase supra p.306.

pellatur quaedam mixta ex varia ratione linguarum oratio, ut si atticis dorica, ionica, aeolica etiam dicta confundas" (VII 3,59).

El discurso bello es como un templo claro, racional, fácilmente abarcable, o como un cuerpo bello, orgánicamente uno y no falsamente adornado. La obra de arte, tal como la conciben los asianos, tiende más al asombro excitante que a la corrección: "curiose potius quam latine" (VIII 1,31). Tiene algo singular y monstruoso, una mezcla de elevación y vulgaridad, de arcaísmos y neologismos, de expresiones poéticas y prosaicas: "Vitium est apud nos si quis sublimia humilibus, vetera novis, poetica vulgaribus misceat. Id enim talem monstrum, quale Horatius in prima parte libri de *Arte Poetica* fingit" (VIII 3,59). Por cierto, el estilo bello tiene que asombrar y deleitar, pero asombrar, por otras formas que las monstruosas y deleitar con otros deseos que los reprobables: "Ea verba quae sensum optime promunt debent praestare sine dubio *et admirabilem et iucundam orationem*, verum admirabilem non sic quomodo *prodigia* miramur, et iucundam non *deformi* voluptate, sed cum laude ac dignitate coniuncta" (VIII 1,33). Aquel a quien gusta la "belleza" asiana es como alguien que se deleitara más en las extrañas formas del cuerpo de seres monstruosos que en el aspecto ideal de cuerpos a los que no faltase ninguna cualidad normal: "Illa vero quae utcumque deflexa sunt, tamquam exquisitoria miramur, non aliter quam distortis et quocumque modo *prodigiosis corporibus* apud quosdam maius est pretium quam iis, quae nihil ex communis habitus bonis perdiderunt" (II 5,11).

Una de las razones de la monstruosidad asiana está en su sentido de la exageración. Las ciudades asiáticas son grandes, grandes también son sus monumentos. Los escultores no retroceden ante el alegorismo en las estatuas, ni ante la multiplicidad y diversidad de los aspectos culturales, ni ante lo demasiado grande en las figuras, los músculos, las expresiones de sufrimiento y de las pasiones. El sentido de lo demasiado grande caracteriza también su arte verbal. Como ya se ha podido observar, Quintiliano piensa siempre en la oposición aticismo-asianismo al tratar de las figuras de dicción y de pensamiento. Aquí él se expresa en contra del uso exagerado de la hipérbole. Hasta en el clasicismo la hipérbole demuestra atrevimiento; se la puede aceptar solamente cuando se aplica a un objeto que también carece de toda medida: "Hyperbolen audacioris ornatius summo loco posui et haec decens veri superiectio (VIII 6,67). Sed huius rei servetur mensura quaedam. Quamvis est enim omnis hyperbole ultra fidem, *non tamen debet esse ultra modum...*: Tum est hyperbole virtus, cum res ipsa de qua loquendum est naturalem modum excessit" (ib., 73).

El mismo principio de la medida vale para el uso de los *epitheta*. ¡Nada de acumulaciones inútiles! Cuando casi no hay términos determinativos, la expresión es seca; pero si hay demasiados, entonces resulta fea, ampulosa, torpe en su curso. Dejemos los epítetos a los poetas: "Epitheto poetae et frequentius et liberius utuntur... Namque illis satis est convenire id verbo cui apponitur... Apud oratorem, nisi aliquid efficitur, redundat... Talis est ratio huiusce virtutis ut sine appositis nuda sit et velut incompta oratio, oneretur tamen multis, nam fit longa et impedita" (VIII 6,40-43).

El asianismo se puede caracterizar por una propiedad que para el aticista es la mayor falta y de la que el asiano es entusiasta como si se tratase de una cualidad. Esta propiedad la llama Quintiliano el *kakozelon*, que puede corromper cada uno de los diferentes géneros de estilo. La ampulosidad y la pequeñez, la exagerada dulzura, la abundancia sin límites, lo demasiado conciso así como lo extravagante, todo esto pertenece a la artificiosidad, la afectación, la innaturalidad. Todo lo que carece de medida, todo aquello en que la inteligencia no domina las ocurrencias del espíritu, todo lo que realiza la apariencia de lo bello en lugar de la verdadera belleza, es "kakozelia". "*Kakozelon*, i.e. mala affectatio per omne genus dicendi peccat. Nam et tumida et pussilla et praedulcia et abundantia et arcessita et exultantia sub idem nomen cadunt. Denique *kakozelon* vocatur quidquid est *ultra virtutem*, quotiens ingenium *iudicio caret* et *specie boni* (i.e. pulchri) fallitur. Omnium in eloquentia vitiorum pessimum. Nam et cetera parum vitantur, hoc petitur" (VIII 3,56). Quintiliano no encuentra las suficientes palabras para hacer ver que el asianismo es una estética consciente e intencionada; no sólo que aprecia de hecho sus "defectos", que pueden resumirse en el afeminamiento, sino que se ufana de ellos y los elogia precisamente por su mal gusto: "Orationes quas tamen plerique iudiciorum pravitate mirentur... in quibus quam multa impropria, obscura, timida, humilia, sordida, lasciva, effeminata sint, quae non laudantur modo a plerisque, sed quod est peius, *propter hoc ipsum quod sunt prava*, laudantur" (II 5,9).

La característica dominante del aticismo es el *decens* entendido como la adaptación de las palabras a los pensamientos y sentimientos y el conceder la primacía al contenido razonablemente controlado. El asianismo descuida la seriedad material del pensamiento y solamente busca complacer por el virtuosismo de la forma verbal: "Sit igitur cura elocutionis quam maxima, dum sciamus tamen nihil *verborum causa* esse faciendum, cum verba ipsa rerum gratia sint reperta" (VIII 1,32). El aticismo cierta-

mente no es insensible a la belleza y le gusta la gracia decorativa; el asianismo, sin embargo, sustituye los adornos del estilo por engañosos medios seductores: "non ornamenta (quaerentes) sed lenocinia" (VIII 1,26). Para el aticista, el orden es belleza de pensamiento, belleza de la expresión fundamental, belleza del adorno musical y plástico: "ornatus primi gradus sunt in *concipiendo* et *exprimendo,* tertius, qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris *cultum*" (VIII 3); para el asiano esta jerarquía está completamente puesta del revés. El resultado es que el *cultus* en el aticismo sigue siendo digno (dignitas) y varonil—"Nitor habeat *cultum virilem*" (XII 79)—, mientras que el esplendor de la elocuencia asiana persigue la venusta de una acicalada cortesana: "muliebris cultus et luxuriosus".

Quintiliano descubre los motivos del asianismo: coquetería y vanidad. El asiano quiere halagar y excitar los sentidos y la curiosidad de sus oyentes con una voluptuosidad irrefrenada; "deformis voluptas": "namque illud genus ostentationi compositum *solam petit audientium voluptatem*" (VIII 3,11). ¿Por qué? Simplemente para provocar el asombro, la admiración, el éxito hacia su propia gloria y no hacia el triunfo de la causa: "quare quidquid erit sententiis populare, verbis nitidum, figuris iucundum, translationibus magnificum, compositione elaboratum... intuendum et poene pertractandum dabit. Nam eventus *ad ipsum,* non *ad causam* refertur" (VIII 3,12).

El asianismo puede ser opuesto al aticismo como un "helenismo bárbaro-asiático" al "ideal clásico griego". En ninguna parte retórico alguno se ha atrevido a justificar teórica y expresamente este concepto literario; a pesar de esto, Quintiliano afirma expresamente que era perseguido consciente e intencionadamente. El aticismo es una estética expresamente formulada; el asianismo, una teoría implícita, pero tan rigurosamente practicada como aquélla. Todo el siglo de Augusto está lleno de testigos, que llegan a ser cada día más numerosos.

El *Princeps* mismo era, según el testimonio de Suetonio, un partidario del clasicismo más severo, digno y lleno de medida, elocuente para interpretar de manera clara su opinión y para conmover, lleno de menosprecio por los pensamientos vacíos, la música de las palabras, las imágenes oscuras, la kakozelia, etc.: "Genus eloquendi secutus est elegans et temperatum, vitatis sententiarum ineptiis atque concinnitate et "reconditorum verborum, ut ipse dixit, foetoribus", praecipuamque curam dixit sensum animi quam apertissime exprimere... Cacozelos et antiquarios, ut diverso genere vitiosos, pari fastidio sprevit" etc. [95]

[95] SUETONIO, *Vita Augusti.*

Antonio, por el contrario, parece haber preferido el asianismo; "esta charlatanería irregular" que llena de viento venía desde Asia como una tormenta pestífera sobre las almas de una juventud abierta a todo lo grande, y que desde entonces se ha impuesto como la ley de la elocuencia moderna. a la que ha corrompido. "Entre esta estética literaria, dice Petronio, y la pintura barroca (que era detestada por Vitrubio) hay una afinidad innegable": "Nuper ventosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit animosque iuvenum ad magna surgentes velut pestilenti quodam sidere afflavit, semelque corrupta regula eloquentiae, stetit et obmutuit. Pictura quoque non alium exitum fecit postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit" [96].

Antes de Quintiliano, ya Séneca había visto que el declamador asiano no trata de conmover los ánimos, sino solamente de halagarlos; por esto utiliza todos los medios de seducción; quiere el aplauso para sí mismo, no para la causa que defiende: "qui declamationem parat, scribit non ut vincat, sed ut placeat. Omnia itaque lenocinia requirit... Cupit enim se approbare, non causam" [97]. Y por esto no teme la exageración, sea en el estilo, sea en la declamación.

No sin motivo, Cicerón y Quintiliano dan tanta importancia a la medida en la expresión del rostro y en el gesto: "Inútil, dice Cicerón, hacer muecas sin motivo": "ne quid ineptum aut vultuosum sit" *(Orat.* 10). Y Quintiliano amplía: "Quare non inmerito reprehendit *pronuntiatio vultuosa*, et gesticulationibus molesta, et vocis mutationibus resultans" (XI 13). Marcial protesta contra el *lector* que piensa más en hacer muecas que en declamar algo con espontaneidad: "qui ducis vultus et non legis ista libenter" (I 41). También en Apuleyo aparece la oposición entre el rostro sereno-feliz y la cara retorcida: "non laeta facie sed vultuosa fronte" *(Metam.* 3). ¡Qué diferencia con la actitud y el comportamiento del clásico *vir bonus!*

F. *Tácito*

Encontramos otro testimonio en el *Diálogo sobre los oradores*. Tácito, que quizás, como Plinio el Joven, siguió las lecciones de Quintiliano, escribió esta obra juvenil probablemente bajo Tito (80-81), sin editarla. Quintiliano publicó sus *Institutiones* unos quince años más tarde, al final de la tiranía de Domiciano († 96).

En su diálogo, Tácito hace a sus dos maestros. J. Secundo y

[96] *Satyricon* 2.

[97] *Controv.* IX praef. Quintiliano adopta la expresión "Eventus ad ipsum, non ad causam refertur"

Marco Aper, dos abogados famosos, visitar a Curiato Materno, un orador que se ha retirado de la vida pública para dedicarse a la poesía. ¿Qué arte literaria es la suprema? ¿La poesía o la elocuencia? Para Aper, la elocuencia es una fuente de influencia, honor y fortuna; la poesía solamente da placeres vanos y pasajeros, sin ni siquiera asegurar la tranquilidad y la seguridad. Materno piensa de otra manera: es preferible la vida retirada en la soledad que las tempestades del foro y la esclavitud de la política. La amistad de las musas—las diosas de la armonía—vale más para él que el favor de los poderosos, por quienes se tiembla.

Pero un oficial, Vipsano Mesala, entra en escena, y como se habla sobre la *elocuentia,* la discusión versa sobre los "antiguos" y los "modernos". Aper actúa como defensor de la nueva elocuencia. En vez de aceptar las eternas e invariables leyes, confirma el relativismo de la belleza y del gusto; cada época tiene su ideal artístico (16-24). Esto lo vio claramente Casio Severo, un amigo de Séneca (que vivió bajo Tiberio). No por incapacidad, sino conscientemente, renunció al ideal enciclopédico de los estoicos y de Cicerón para dedicarse a su técnica especial: "Non infirmitate ingenii, nec inscitia litterarum transtulisse se ad illud dicendi genus contendo, sed iudicio et intellectu. Vidit namque, cum conditione temporum ac diversitate aurium formam quoque ac speciem orationis esse mutandam". El mismo Cicerón aparece a sus ojos plagado de defectos; "solamente una masa sin cultura podría disfrutar de las frases musicales de sus discursos completamente confusos": "facile perferebat prior iste populus, ut imperitus et rudis, impeditissimarum orationum spatia". En la supuesta admiración por los clásicos y los aticistas no se esconden más que prejuicios y una especie de falsa hipocresía...

Pero Mesala toma la defensa del ideal clásico. "Así como Demóstenes es el más grande entre los oradores del Atica, así Cicerón supera a todos los oradores romanos": "Quomodo inter Atticos oratores primae Demostheni tribuuntur... sic apud nos Cicero quidem eorumdem temporum disertos antecessit" (25). Aun cuando no se tuviera en cuenta a Cicerón, había que preferir la vehemencia natural de C. Graco o la sabiduría mesurada de L. Craso a las cursilerías de Mecenas o al sonsonete de Galión. Más vale vestirse para el discurso con una toga gruesa que adornarse con el manto multicolor de una meretriz: "Malim hercle! C. Gracchi impetum aut L. Crassi maturitatem quam calamistros Maecenatis aut tinnitus Gallionis: adeo melius est orationem vel hirta toga induere quam fucatis et meretricibus vestibus insignere" (26).

Antes la belleza literaria era viril, ahora los declamadores de nuestro tiempo hacen tal uso de ella, que por la voluptuosidad de las palabras, la ligereza de los pensamientos y el libertinaje de la armonía recuerda más la música de baile que la elocuencia. Lo que debería ser insoportable al oído, muchos lo consideran ahora como un título de gloria y una prueba de ingenio cuando se ufanan de recitar sus notas literarias bailando y cantando. De ahí esta exclamación de admiración, fea y completamente equivocada, aunque muy extendida: "¡Cuán musicalmente hablan nuestros oradores, cuán elocuentemente danzan nuestros mimos!" [98] "Neque enim oratorius iste, immo hercle! ne *virilis* quidem *cultus* est, quo plerique temporum nostrorum actores ita utuntur, ut lascivia verborum et levitate sententiarum et licentia compositionis histrionales modos exprimant. Quodque vix auditu fas esse debeat, laudis et gloriae et ingenii loco plerique iactant *cantari saltarique commentarios suos.* Unde oritur illa foeda et praepostera, sed tamen frequens quibusdam exclamatio, ut oratores nostri, tenere dicere, histriones diserte saltare dicantur" (26).

En cuanto a Casio Severo, ha sido el primero entre los modernos que ha logrado menospreciar la jerarquía de valores, sobrepasar la medida, burlarse de manera indecente, manejar de un modo feo las armas de la misma elocuencia más como un pendenciero que como un esgrimista: "equidem non negaverim Cassium Severum, quem solum Aper noster nominare ausus est... posse oratorem vocari... quamquam plus bilis habeat quam sanguinis. Primus enim, contempto ordine rerum, omissa modestia ac pudore verborum ipsis etiam quibus utitur armis incompositus et studio feriendi plerumque deiectus, non pugnat, sed rixatur" [99].

En los últimos capítulos del *Diálogo* (28-42), Tácito fija las causas del nacimiento de la elocuencia; unas son pedagógicas, otras políticas. Ambas pueden ser reducidas a un mismo objeto; ya no hay materia seria para la literatura, y por esto se ha convertido en un puro juego casi sin contenido. Desde este punto de vista, la tesis fundamental de las *Institutiones* es clara: primero las *res*, luego los *verba*.

¿A qué se debe la maestría de Cicerón? A su cultura universal y no menos a su formación filosófica y al realismo de su vida pública. Tácito recuerda la autobiografía de Cicerón en el *Brutus* (c.30) y termina por boca de Messala: "Itaque hercle! in libris Ciceronis deprehendere licet non geometriae, non musicae, non grammaticae, non denique ullius artis ingenuae scientiam ei defuisse. Ille *dialecticae* subtilitatem, ille *moralis partis* utilitatem,

[98] Véase infra Luciano, p.363
[99] Supra p.261.

ille *rerum motus causasque* (i.e. physicam) cognoverat". De su sabiduría y su conocimiento universal fluye avasalladora su maravillosa elocuencia: "ex multa eruditione et plurimis artibus et omnium scientia exundat et exuberat illa admirabilis eloquentia". Porque ¿qué es el orador ideal? Un hombre que de manera artística y bella y con fuerza persuasiva puede hablar sobre todo, teniendo en cuenta la dignidad del tema, las exigencias de las circunstancias y del momento y el gusto de los oyentes: "Sed is est orator, qui *de omni quaestione* pulchre et ornate et ad persuadendum apte dicere, pro dignitate rerum, ad utilitatem temporum, cum voluptate audientium, possit" (c.30). Hágase desaparecer su conocimiento de las causas y sobre todo de las gentes, y su arte desaparecerá con ellos: "de quibus *copiose* et *varie* et *ornate* nemo dicere potest, nisi qui cognovit naturam humanam" (31).

De esto los antiguos estaban convencidos. Y ellos sabían que para realizar este ideal no tenían que declamar en las escuelas de los *rhetores* sobre temas *imaginados* para adiestrar solamente su lengua y su voz—"hoc sibi illi veteres persuaserant... non ut in rhetorum scholis declamarent, nec ut fictis nec ullo modo... controversiis linguam modo et vocem exercerent" (c.31)—, sino ante verdaderos jueces, ante el pueblo, en la asamblea pública, el corazón palpitante lleno de convicción sobre lo bueno y lo malo, lo útil y lo desventajoso, la belleza y la fealdad, la justicia y la injusticia: "Haec est enim oratori subiecta ad dicendum *materia*. Nam in iudiciis fere de aequitate, in deliberationibus de utilitate, in laudationibus de honestate disserimus". Y es que ante el juez se habla sobre la justicia y el derecho; en las asambleas legislativas, sobre el interés nacional; en los panegíricos, sobre lo verdaderamente bello (c.31).

Para enseñar a los jóvenes la verdadera elocuencia se les daba antes una educación severa y disciplinada en la familia y una formación humanística en los "bellos estudios" (honestis studiis). Después el padre les llevaba a un orador, que en la vida real jugaba un papel importante, para aprender a "luchar" en la carrera pública (c.34). Naturalmente, una enseñanza técnica tenía que preceder a este ejercicio práctico; pero se aprendía, a base de principios científicos o teóricos, a pensar; de la continua meditación sobre el arte nació la elocuencia, que se desarrollaba mediante el ejercicio: "ut scientiae meditatio, meditationi facultati usus eloquentiae accedat" (c.33). La coronación de esta formación era el *cursus honorum* (c.36), para el que la elocuencia era una primera exigencia: "ad summa eloquentiae praemia magna necessitas accedebat". El que era elocuente era considerado como "humanamente bello" y famoso; el que permanecía mudo sin hablar era

considerado deforme: "quomodo disertum haberi pulchrum et gloriosum, sic contra mutum et elinguem videri deforme habebatur" (c.36).

¿Y ahora? Ahora se confía los niños a una criada griega y al primer esclavo que haya. Se les hace educar en fábulas y mentiras. Se les entrega a la voluptuosidad y la charlatanería. La gente se preocupa por el éxito de los bailarines, por el resultado de las luchas de los gladiadores y de las carreras de caballos: "histrionalis favor et gladiatorum eorumque studia" (c.29). Los jóvenes ya no saben nada de las cosas de que tenían que hablar, ni del conocimiento de las ciencias que nos hace hombres cultos incluso hasta cuando nos dedicamos a otras actividades: "multarum artium scientia (quae) etiam aliud agentes nos ornat". Su lenguaje cotidiano está lleno de faltas de las que deberían avergonzarse; ya no saben nada de las leyes, ya no respetan las decisiones del senado, se burlan del derecho civil, tienen miedo al estudio de la sabiduría y de las prescripciones morales (c.32). Se les enseña a declamar sobre temas que nada tienen que ver con la realidad, como los temas a que ya hicieron referencia Séneca y Petronio; cuál es la recompensa de los tiranicidas, los remedios contra las enfermedades contagiosas, (el castigo por) el incesto: cosas todas que nunca o rara vez son tratadas en el foro, mientras se les inculca, para el caso que han de defender ante el juez, puro viento (c.35). Y la consecuencia es que a nuestros modernos oradores solamente les va un teatro para hacerse aplaudir: "oratori autem clamore plausuque opus est et velut quodam theatro" (c.39). ¿No han sido cerradas con razón por Craso y Domitio estas escuelas donde ahora se orienta a nuestra juventud?: "at nunc adulescentuli nostri deducuntur in scholas istorum qui rhetores vocantur, quos non placuisse maioribus nostris ex eo manifestum est, quod a Crasso et Domitio... cludere ut ludum impudentiae iussi sunt" (c.35).

La elocuencia, pues, ha sido desterrada de su reino: hubo un tiempo en que era la reina de las artes e iba acompañada de todas las bellezas literarias; henchía los ánimos; ahora es alicorta y deforme, sin esplendor ni honra, incluso sin la nobleza de un nacimiento libre, reducida a uno de los más bajos oficios manuales: "eloquentiam velut expulsam regno suo, ut quae olim omnium artium domina, pulcherrimo comitatu pectora implebat, nunc circumcisa et amputata, sine apparatu, sine honore, paene dixerim sine ingenuitate, quasi una ex sordidissimis artificiis discatur" (c.32). ¿Dónde está el tiempo en que se podía admirar un discurso como un cuerpo perfecto, en que no se distinguen las venas ni se cuentan las costillas. sino bien proporcionado y

coloreado por una sangre pletórica de salud?: "oratio, sicut corpus hominis, ea demum pulchra est, in qua non eminent venae, nec ossa numerantur, sed temperatus ac bonus sanguis implet membra, et exsurgit toris, ipsosque nervos rubor tegit et decor commendat!" (c.21).

G. *Dionisio de Halicarnaso*

Un clasicismo análogo es defendido durante el siglo I en los círculos griegos por un Seudo-Demetrio de Falerón, por Dionisio de Halicarnaso y por Dión Crisóstomo (50-117).

Dionisio de Halicarnaso vivió en la época de Augusto. Se dedicó a la historia romana, escribió tratados de crítica estilística sobre el aticismo y trató de manera singular la composición musical (collocatio o σύνθεσις) de las palabras.

Siguiendo a Teofrasto, cree, como más tarde Quintiliano, que parece seguirle (I 10), que el oído es el atrio del alma; por las percepciones del oído se emociona y conmueve el sentimiento. Si el oído es herido por sonidos falsos, entonces el alma se cierra; se abre, en cambio, cuando el oído es tocado por la armonía, la ternura, la belleza y la elevación (c.10).

Dionisio se funda en la experiencia personal: "En nuestros grandes teatros, donde de todas partes acude una multitud numerosa y sin cultura, he llegado a la convicción de que todos tenemos un sentido innato de la melodía y del ritmo. He visto cómo famosos citaristas han sido abucheados por haber fallado una sola nota o por haber perdido la medida. He visto a un flautista muy hábil en su arte que, por faltarle en el momento dado el aliento y hacer oír un sonido falso, ha sido silbado.

Pero hágase venir a uno de estos severos críticos populares; désele un instrumento; dígasele que lo haga mejor que el artista. ¿Lo logrará? No. Para *practicar* un arte hay que tener *habilidad*, lo que no tenemos todos; para *juzgarla* basta el sentido innato que la *naturaleza* nos ha dado a todos. ¡Y lo mismo para el ritmo! He visto a oyentes levantándose con indignación ante un paso, un acorde, una cadencia que no venían en el momento justo y que rompían la armonía" (c.2).

Dionisio analiza la música de un verso de Homero, de un discurso de Pericles y de un ditirambo de Píndaro [100]. Los vínculos entre la música pura y el arte verbal, entre la bella forma y

100 Véase, entre otros, el magnífico análisis de la descripción homérica de Sísifo (*De comp.* 20). Señala la fuerza sugestiva de las palabras monosílabas entre las largas del ritmo lento repentinamente quebrado, de los hiatos y consonantes armónicas, etc., para sugerir el movimiento y el sentimiento.

el contenido sentimental, son para él más estrictos. De la gramática da una explicación estética.

La música verbal se basa, como la música sonora, en la melodía y el ritmo. La melodía habla al oído, el ritmo influye sobre la voluntad. La melodía sigue al sonido de la palabra. Consideradas separadamente, las vocales son determinadas y bellas; las consonantes, indeterminadas y feas. Las vocales interpretan el pensamiento; la manera de pronunciar las consonantes expresa los sentimientos. Pero en las mismas consonantes hay que señalar diferencias: λ es dulce, ρ es noble, σ es inarmónico. De la unión de las vocales y las consonantes nacen las sílabas, que tienen propiedades cualitativas y una duración o tiempo cuantitativo; por su naturaleza, las sílabas largas son dignas, dominadas, varoniles, elevadas y majestuosas; las breves, por el contrario, son saltarinas, danzantes, ligeras, femeninas.

De la alternancia regular de las sílabas largas y breves surge el ritmo *verbal* de los versos y de la prosa, no el ritmo musical de los sonidos. Dionisio distingue doce ritmos según los pies, que pertenecen a dos tipos: el bisilábico y el trisilábico; la unidad es, pues, aquí la sílaba, no el tiempo. El ritmo pírrico (∪ ∪) no tiene dignidad ni nobleza de alma; el espondeo (— —), por el contrario, es solemne y festivo. El yámbico (∪ —) es menos elevado que el espondeo; pero tiene cierta dignidad, porque termina en una sílaba larga; el ritmo trocaico (— ∪) carece de este peso y parece más ligero y blando; es que la resonancia de un sonido que dura después de pronunciado tiene más importancia que la misma pronunciación.

En los ritmos en que dominan las sílabas largas hay medida y elevación; donde dominan las cortas, se llega a una salvaje excitación. Más calmoso es el ritmo que comienza con una tesis; más movido el que empieza con un arsis. Lo mismo vale para los finales; si un ritmo se cierra con sílabas largas, entonces tiene algo determinado, es poderoso y firme; en otro caso es débil y cojo. Si no es interrumpido por descansos, entonces el ritmo da una impresión de grandiosidad; los silencios dan al ritmo un carácter saltarín y de danza.

Estos principios le sirven a Dionisio para caracterizar los ritmos trisilábicos. Los más sencillos son el ritmo coreico (∪ ∪ ∪), báquico y vil; el melotos (— — —), largo, decidido, majestuoso. El crético (— ∪ —) es noble y distinguido, el anfíbraco (∪ — ∪) tiene algo de afeminado y laxo. El anapesto (∪ ∪ —) es propio para expresar cierta grandeza en el *pathos;* el dáctilo (— ∪ ∪) manifiesta también cierta grandeza, pero con valiente

autodominio. El banqueo (— — ∪) es vigoroso y decidido; el palimbanqueo (∪ — —) tiene el mismo carácter.

Otras dos características estéticas hay que añadir a la melodía y al ritmo: la *variación* y el πρέπον[101].

Si la melodía y el ritmo tuvieran que ser dulces siempre pronto nos cansarían, y esto pasaría igualmente si tuviesen que ser vigorosos, varoniles y elevados. La belleza exige *variedad*, como los matices de las plumas del pavo real. Y por esto el habla consta de vocales y consonantes; la presencia de elementos que, considerados separadamente, parecen indeterminados e inarmónicos, suscita, en una sucesión de sílabas sonoras, precisamente la belleza de la forma verbal.

Pero hay más: el estilo es una imitación de la naturaleza, entendiendo por tal que el discurso ha de ser la imitación o la expresión del alma. Dionisio lo incluye en el πρέπον. El poeta y el orador deben de interpretar, adaptando la melodía y el ritmo a los alternantes estados de ánimo (ethè) y a los movimientos pasionales (pathè), las actividades internas (pragmata) de los hombres que representan. Importan aquí no solamente las palabras consideradas en su propia significación, sino también las σύνθεσις, tomadas formalmente en sus aspectos melódicos y rítmicos. Y naturalmente hay que extender el principio a la declamación, por la que los sentimientos son transmitidos a los oyentes. Todo arte verbal tiene que ser efectivamente expresivo; pero natural, no rebuscado ni adornado inútilmente

Y Dionisio desarrolla su pensamiento. No hay que tratar de manera ligera (en la elección y el acoplamiento de las palabras, en la melodía y el ritmo) un tema importante. Cada pasión tiene su expresión adecuada; el que ha sido ofendido expresa de una manera propia su enfado. Pero también los distintos tipos de configuración mental tienen distintos estilos; un sabio *habla* de otra manera que un necio, porque *es* distinto. Son factores de la conciencia o sentimientos del ánimo internos los que gracias al πρέπον dan vivacidad y variación al estilo. En Dionisio encontramos, pues, la misma doctrina que en Cicerón; ambos transmiten la tradición griega al mundo romano.

Dionisio, a su vez, ejerce influencia, por una parte, en Quintiliano el orador; por otra parte, en el teórico de la música Arístides Quintiliano. Como Demetrio, da importancia a los distintos géneros de estilo. Es él quien nos comunica que Teosfrasto caracterizaba cada estilo según la elección de las palabras, la música de la composición y el uso de las figuras.

101 C.11: μέλος, ῥυθμός, μεταβολή, πρέπον.

Su propio punto de vista respecto de los géneros estilísticos parece estar determinado por la manera de expresión de los sentimientos y la oposición de lo bello y lo agradable. Con lo agradable une lo florido (ὥρα), lo gracioso (χάρις), lo dulce (γλυκύτης), lo armonioso (εὐστομία). Lo bello va junto con lo grandioso (μεγαλοπρέπεια), lo trascendente (βάρος), lo respetable (σεμνολογία), lo significativo (ἀξίωμα). Tucídides escribe bella, pero no agradablemente; Jenofonte es agradable, pero no bello; Heródoto es al mismo tiempo bello y agradable.

Tenemos entonces tres géneros de estilo. Y el "estilo medio" no es una simple mezcla de ambas formas extremas; rehúye al mismo tiempo la sencillez y la grandiosidad, y tiene, por tanto, su carácter propio. Es *bello*, como lo demuestra el estilo literario de Platón e Isócrates. Es un término medio entre la elevación y la gracia, o, si se acentúa el carácter musical, entre la armonía severa y la dulce.

Quintiliano parece hacer suyas las consideraciones de Dionisio, aunque no concuerden los ejemplos [102].

Píndaro, Esquilo y Tucídides representan el estilo severo. La forma verbal es objetiva y compuesta de palabras vigorosas y aun crudas. Las afirmaciones se imponen densas y masivas. Las sílabas no se funden en una suave corriente, sino que saltan y chocan entre sí. El ritmo se desarrolla de manera amplia y digna, pero los períodos parecen aquí más bien artificiales. El pensamiento va directamente a la finalidad sin superfluidades. La pasión parece aquí vehemente, pero dominada; la naturaleza se desarrolla libremente en todo su poderío.

El estilo suave, florido, halagador, como aparece en Anacreonte, Eurípides e Isócrates, es, por el contrario, refinadamente artístico, compuesto de sonidos dulces, que se mueven con un ritmo suave y fluido en períodos redondos, ricamente adornados con ornamentos a todo color, requintados, juveniles, tersos.

El estilo bello es el estilo de Homero, Alceo, Sófocles, Heródoto, Platón, Aristóteles y Demóstenes; grande, pero sin exageración; suave, pero sin blandura; mesurado y armonioso, lleno de ambiente y emoción, pero sin romper el equilibrio (eukratos).

Como Cicerón y Quintiliano, tampoco Dionisio es insensible a las artes plásticas. Parece ser un lugar común entre los autores del siglo I el señalar la diferencia entre la pintura vieja y la joven: "Hay cuadros antiguos sencillos de color, sin mucha variedad en las primeras materias, exactos en la delineación y en este aspecto sumamente agradables. Las escenas posteriores pa-

102 Supra p.309.

recen menos bien dibujadas, pero ingeniosamente rematadas en cuanto al color, con efectos variados de claroscuro y dignos en la armonía de las matizaciones" [103].

Otros lugares comunes los encontramos en Dión Crisóstomo (50-117). El gran problema para él parece ser la "imitación" en relación con las estatuas de los dioses: ¿cómo un artista puede reproducir una deidad que nunca ha visto? Desde Xenócrates a Porfirio, la aporía pasa por Cicerón, Filóstrato y Plotino. Pero hay más: la deidad es algo invisible y ético; ¿cómo se la puede representar en formas humanas?

Con toda la tradición griega, Dión atribuye a los dioses la sabiduría y la inteligencia: "Ningún pintor o escultor puede representar la inteligencia y la sabiduría en sí, porque nunca ellos las han visto, y por esto nunca pudieron dar testimonio de ellas. Por esto recurren a los cuerpos de los hombres, en que con seguridad vemos traslucirse la presencia de las virtudes morales y de la inteligencia.

"Como el arte plástico en la representación de los dioses no tiene modelo para imitar, trata de representar la sabiduría divina de manera simbólica en un rostro humano. E incluso este símbolo es más elevado que las simbólicas formas animales, por las que algunos pueblos "bárbaros" (como los egipcios), en sus cultos absurdos y miserables, tratan de representar a la deidad" [104].

Los dioses también son cantados por los poetas, y así Dión Crisóstomo llega a una importante comparación entre la poesía y la escultura. Por una parte, la materia es inmóvil y firme; ofrece resistencia a la actividad del artista, exige esfuerzo, requiere duro trabajo manual. Por otra parte, el poeta dispone como materia de la palabra, que tiene abundantes tesoros y matices y se pliega dócilmente a la voluntad del cantor, que con el fuego de la inspiración la convierte fácilmente en una obra de arte.

El arte del poeta es más rico, más libre, más variado, y por ello al imitar puede dar de un solo objeto muchas imágenes variadas y pasajeras, que se integran en una unidad gracias al tiempo. El escultor tiene que procurar sintetizar todo el objeto en una sola forma que quedará inmóvil, y que, por tanto, en una forma limitada en el espacio fijará la naturaleza de la deidad. ¡Qué diferencia con el poeta, que puede representarnos al dios en diferentes actitudes, movimientos, acciones y hacerle hablar bajo el impulso de diferentes emociones! [105]

103 Citado por H. NETTLESHIP: "Journ. of Philol." XVIII p.320ss.
104 *De cogn. Dei* or.12 (ed. REISKE, p.404).
105 Ib., p.410.

SEGUNDA PARTE

EL RENACIMIENTO GRIEGO DE LOS SIGLOS II Y III

CAPÍTULO I

CIUDADES Y MONUMENTOS

1. OJEADA DE CONJUNTO

En el siglo II después de J.C. se produce en Roma una nueva decadencia en las costumbres y en el gusto; el cosmopolitismo alcanza cada día mayor extensión, las influencias orientales penetran más y más profundamente, y el helenismo revive y desplaza a la civilización latina. Después del brillante período de los Antoninos con Trajano (98-117) y Adriano (117-138), después del brillante gobierno del emperador Marco Aurelio (161-180), que pensaba y escribía en griego, comienza una época de sangriento desorden y dictadura militar iniciada de manera satisfactoria con el severo caudillo y gran constructor Septimio Severo (193-211), pero que pronto degenera en una crisis sin igual, que caracteriza todo el siglo III.

Sin embargo, no se puede negar que el final del siglo I y la mayor parte del II significan un auge en la historia romana y que los discursos y escritos estéticos de esta época son dignos de figurar en un hermoso marco.

Después de los raros caprichos de Nerón, que dieron lugar a la atrevida *Domus Aurea*, Vespasiano y Tito halagaron el gusto popular con el *Coliseo*. Vespasiano asimismo había reconstruido nuevamente la *sedes deorum* en el Capitolio sobre los mismos fundamentos y según el mismo plano que antes, aunque había hecho sustituir las columnas dóricas por corintias. Como un incendio destruyera nueve años más tarde el nuevo templo, Domiciano (81-96) hizo por cuarta vez resurgir la casa de Júpiter sobre la colina; las columnas fueron hechas en Atenas de mármol pentélico, las chapas del tejado de bronce fueron doradas; en lugar de estatuas de bronce y de mármol, se erigieron estatuas de oro sobre los zócalos; escudos de oro fueron colgados en las columnas y las paredes; vasos de Corinto, mesas de plata, toda clase de piedras preciosas adornaban el templo nacional, que había de hacer idéntico papel al Partenón.

En el Palatino, Domiciano hizo erigir por el arquitecto Rabirio, al lado de la "Casa" de Tiberio y Calígula, situada al lado oriental de la colina con una amplia vista sobre el Foro, un nuevo palacio, consistente en una grandiosa *domus Flaviorum* oficial y las habitaciones particulares del emperador, la *domus Augustana*. Su parte exterior daba al costado meridional del gran circo. El gran estadio imperial que el emperador hizo construir fue terminado por Adriano. Después de un incendio, Septimio Severo reconstruiría el estadio y al lado sur sobre un inmenso complejo de pilastras, arcadas y habitaciones cubiertas, haría construir las termas o instalaciones de baño imperiales del *Septizonium*, que, con sus siete pisos de columnas, sus nichos con estatuas, sus fuentes y flores, tenía que servir de propileo al complejo palatino, el Coliseo y el Foro para el viajero que llegaba por la *via Appia* a Roma.

En el terreno literario reinaba una situación caótica. Bien es verdad que bajo Adriano están trabajando los *poetas novelli*, pero poco a poco el idioma latino pierde pureza y jugosidad. La lengua vulgar sustituye cada vez más a la *latinitas* clásica y cada día el gusto de los escritores, sobre todo los africanos, se aleja del ideal ático, para asimilar influencias asiáticas. Ciertamente, la estética oficial sigue siendo ática, y nadie se atreve a exponer ni defender el gusto asiano de manera sistemática. Pero en realidad se forman cada vez más neologismos; se llega a ser progresivamente más atrevido en la creación de imágenes; buscando la nueva calidad, se introducen nuevos tipos de construcción de frases. En el uso de imágenes y figuras se persigue lo original antes que lo mensurado.

La literatura latina ya no da frutos altamente artísticos. La *lectio* sustituye a la *effectio:* la ciencia literaria suplanta al arte creador. Comienza la época de esplendor de la gramática y de la retórica. A pesar de las advertencias de Quintiliano [1], una erudición enciclopédica de segunda fila da lugar a pesados comentarios de las obras maestras clásicas. Los sistemáticos manuales escolares se multiplican. Los hay sobre las reglas abstractas de la gramática, para la métrica, para las figuras estilísticas, etc. Saltan a primer plano hombres cuyos nombres solamente han sido recordados por algunos especialistas: Terencio Mauro, Sulpicio Apolinar, Mario Maximino, Censorino, Acrón, Plotio Sacerdos...

Pero al mismo tiempo, es decir, en los siglos II y III, se despliega, en exuberante florecimiento, una especie de Renacimiento griego. Desde Plutarco hasta Plotino se desarrolla en la escuela

[1] Supra p.303s.

de Atenas (siglo II) y en la de Alejandría, donde en el siglo III nacen las obras de "Hermes Trismegistos", una línea interesante que enriquecerá la filosofía. La *Historia de la filosofía* es resumida por Diógenes Laercio.

Explican la teoría literaria en el siglo II, entre otros, Elio Arístides bajo los Antoninos; Hermógenes bajo Marco Aurelio: *rhetores* como Tiberio y Alejandro bajo Adriano. En el siglo III resplandece, entre otros, Dión Casio. En griego puramente ático, "sofistas" o *rhetores* como Luciano (akmè 160-180) tratan los más diversos asuntos estéticos en espera de que los Filóstrato y Calístrato den a luz sus famosas descripciones de las obras plásticas. Y mientras tanto, llega la teoría musical griega a la cumbre de su sistematización...

2. La descripción de las ciudades

Las ciudades y monumentos siempre han interesado a los viajeros; ya en Heródoto hay descripciones que contienen más datos curiosos que juicios estéticos. En la época helenística, Praxiteles y Polemón tratan sistemáticamente de las obras de artes plásticas. Acerca de Praxiteles el escultor, Plinio informa que escribió cinco libros sobre las grandes obras de arte del "mundo". Polemón, que llama a Ateneo filósofo platónico y a quien da el apodo de "Peri-egetes", obtuvo del emperador Trajano un salvoconducto para todo el Imperio; él pronunció el panegírico oficial en la inauguración del templo del Zeus Olímpico en Atenas *(Philos. de Soph.* I 25); escribió obras sobre la Acrópolis de Atenas, los frescos del pórtico de Sicyone, los pintores más famosos, las cosas y hombres curiosos, etc.

Puede considerarse a Estrabón (64 a -24 d. de J.C.) como el primer geógrafo que no se limita a la naturaleza, sino que también emite su juicio sobre las creaciones humanas. Es aún un auténtico griego formado en el aprecio a la música: por el placer que ella proporciona por su construcción bella, artística, crea en nosotros una especie de receptibilidad para lo divino: ἡδονή τε ἅμα καὶ καλλιτεχνία πρὸς τὸ θεῖον ἡμᾶς συνάπτει (X 3,9-10). ¿Y qué es lo divino? Un estado de felicidad a "base de armonía", virtud y bondad. Su severa educación musical griega induce a Estrabón a una comparación del arte griego y el egipcio; ciertamente comprueba la semejanza de algunas estatuas egipcias con las esculturas arcaicas de Grecia; pero en los templos comprueba una esencial diferencia. En Egipto se constru-

yen con un número demasiado grande de columnas, diseñadas y ordenadas con un gusto bárbaro: βαρβαρικὴν ἔχων τὴν κατασκευήν; no tienen nada de agradable para la mirada e impresionan más por la cantidad de trabajo que suponen que por la sutileza del arte, y menos por la armonía que por el tamaño y el número de sus columnas (XVIII 1,28).

Roma, por el contrario, ofrece un aspecto singular. En el cuadro de la cultura de su época, Estrabón asegura que los antiguos maestros de la ciudad se preocupaban por lo necesario. Sus sucesores, en cambio, sin descuidar lo necesario, aspiraron a crear más belleza decorativa.

Estrabón tiene un sentido innegable del urbanismo; extraordinariamente bello es el Campo de Marte que reúne la belleza del arte con la belleza de la naturaleza: πρὸς τῇ φύσει προσλαβὼν καὶ τὸν ἐκ τῆς προνοίας κόσμον. Una plaza cubierta durante todo el año de verde hierba; en el fondo, las colinas, que apuntan sobre las bordes del Tíber como el decorado en un teatro—σκηνογραφικὴν ὄψιν—, y alrededor de la plaza, toda clase de formas arquitectónicas; el conjunto ofrece un espectáculo de que los ojos difícilmente se apartan. En la proximidad del Campo de Marte hay otra plaza rodeada de columnas y bosquecillos sagrados; en una especie de parque se encuentran tres teatros, un anfiteatro, deliciosos templos, tan llenos de esplendor, que resulta inútil después de este barrio describir algo más de la ciudad. "Si, a pesar de esto, se pasea desde aquí al antiguo Foro, que está lleno de columnatas, basílicas y templos, y (delante de sí) se contempla el Capitolio; a la izquierda, los palacios del Palatino con todas las obras maestras que los adornan..., entonces a cada instante un nuevo espectáculo le hace olvidar lo que acaba de admirar poco antes" (V 3.9).

Comparado con Estrabón, Plinio en el libro 36 de la *Historia naturalis* proporciona una desilusión. También él describe los obeliscos, las pirámides, las esfinges, los monumentos de Tebas (Luksor), pero sin el menor criterio estético. El templo de Éfeso es una maravilla—"graecae magnificentiae vera admiratio extat templum Ephesiae Dianae"—, pero lo que más impresiona al romano es la proeza técnica; para resistir a los terremotos, el templo fue construido sobre un pantano. Roma está llena de edificios maravillosos: "verum et ad Urbis nostrae *miracula* transire conveniat" (c.24); pero sigue solamente una seca descripción objetiva, entre otras cosas, del circo, del Foro de Augusto, de los cimientos del Capitolio, las cloacas, la *Domus Aurea* de Nerón, el palacio de Calígula, el acueducto, las obras portuarias de Ostia, etcétera.

Más importantes para captar el gusto urbanístico y estético hay que considerar las observaciones de Tácito. Como Cicerón, habla del templo de Júpiter Capitolino: "Bajo Vespasiano, las columnas han sido alargadas: "id solum religio adnuere et prioris templi magnificentiae defuisse credebatur". Esto era la única modificación que la religión permitía en la reconstrucción, porque, en efecto, en el templo antiguo faltaba algo en la gracia (de las proporciones) *(Hist.* IV 53). El incendio de Roma bajo Nerón fue un desastre; se perdieron los edificios religiosos, tesoros coleccionados gracias a tantas victorias se destruyeron, espléndidas obras de arte griegas desaparecieron junto con monumentos antiguos de los más grandes genios conservados hasta ahora intactos: "vetustissima religione... exusta; iam opes tot victoriis quaesita et graecarum artium decora, enim monumenta ingeniorum antiqua et incorrupta" *(Ann.* XV 41). En su *Domus Aurea,* escribe Tácito, Nerón quería armonizar el palacio con un paisaje de colinas y estanques e intentar mediante el arte lo que la naturaleza había negado: "quae natura denegavisset, per artem temptare". La ciudad misma no ha sido reconstruida según una ordenación arbitraria. Las casas fueron colocadas en líneas rectas; las calles, ensanchadas; los edificios, limitados a una altura adecuada. Por todas partes se abrieron amplias plazas y columnatas para proteger las fachadas de los edificios habitados: "Non... nulla distinctione nec passim erecta, sed dimensis vicorum ordinibus et latis viarum spatiis, cohibitaque aedificiorum altitudine ac patefactis areis additisque porticibus, quae frontem insularum protegerent". Al mismo tiempo se proclamaron nuevos reglamentos. Aceptados por su utilidad, no contribuyeron poco para hacer la ciudad más hermosa: "Ex *utilitate* accepta, *decorem* quoque novae urbi attulere". Pero la desaparición de las calles estrechas tenía una consecuencia desagradable: la sombra disminuyó, y el calor en los meses de verano era más molesto de soportar: "nullam umbrarum defensam latitudinem graviore aestu ardescere" *(Ann.* XV c.42 y 43).

En Plutarco, contemporáneo de Tácito, en su apogeo a final del siglo I, se encuentran, asimismo, descripciones interesantes. En cuanto al templo de Júpiter Capitolino, señaló especialmente la generosidad con que fue dorado. Las famosas columnas fueron talladas en mármol del Pentélico; "cuando las vimos con nuestros propios ojos en Atenas, su sección guardaba perfecta proporción con su altura. Pero en Roma fueron pulidas de nuevo, y lo que ganaran en brillo y esplendor (glaphyria) tenían que perderlo en belleza y armonía: "apôlesan symmetrias kai tou

kalou". Y ahora parecen demasiado entecas y demasiado esbeltas en proporción a su altura" *(Publ.* 15).

La biografía de Pericles le ofrece ocasión de realzar, de manera completamente distinta a Tucídides, los monumentos de la Acrópolis: "El esplendor de los templos y los edificios públicos son un motivo de orgullo para los atenienses y de encanto para los forasteros. Son obras de tamaño colosal, inimitables en su hermosura. Cada artesano ha tratado, por la elegancia de la ejecución, de superar la hermosura de la línea y del material". ¿Cómo en tan poco tiempo se ha podido terminar monumentos tan duraderos con tanta perfección? Apenas terminados, cada edificio se levantó con un aspecto de respetable antigüedad; ahora que ya tienen varios siglos, los monumentos muestran la frescura y la fuerza de obras recién acabadas. "Florece y huele (epanthei) en sus formas como una gracia de eterna juventud, que los protege contra el tiempo mientras deleitan nuestra vista como si tuviesen espíritu eterno y un alma siempre joven"...

3. Las guías de viaje

Es sobre todo en el siglo II, bajo Adriano, cuando los romanos empiezan a viajar más. Para ellos se crea un nuevo género literario: las guías.

Bajo el emperador Marco Aurelio escribió Pausanias (akmè 160-180) un libro así, para el cual fueron utilizadas fuentes más antiguas. Plutarco se queja ya de los interminables relatos de las "guías" (exegetas o periegetas) en Delfos. Pausanias es un alma piadosa que resume muy serio las tradiciones mitológicas y cuenta los milagros que conmemoran templos y estatuas. "Wie die Kirche des Mittelalters—escribe J. Schlosser—ihre Heiligtumsbücher hat, wie Roms Guidenliteratur von den *Mirabilien* ausgeht, so ist die Grundlage einer volkstümlichen Literatur für den gläubig-schaulustigen Pilgrim auch bei Pausanias nicht zu verkennen" [2]. Pero Pausanias tiene conocimientos arqueológicos, es experto en la crítica estilística y está al corriente de las polémicas literarias sobre el arte (véase, p.ej., VII 23 y IX 30).

Conoce las obras históricas sobre los escultores (V 23) y concibe peripatéticamente la historia como una sucesión de descubrimientos. Distingue las obras arcaicas de las modernas y no vacila en llamar a las imágenes "sin arte" y en decir de sagradas *xoana* que han sido hechos al azar (III 19 y I 36). Lo arcaico es lo informe; el cuerpo humano es primero—hecha abstracción

[2] *Die Kunstliteratur* (1923) p.12.

de la cara, las manos y los pies—, como una columna de bronce. Más tarde obtiene la forma de un ser humano; pero en su postura, los pies están poco separados y las manos están apretadas contra los muslos (VIII 40). Por cierto hay algo divino en muchas creaciones arcaicas, y aunque las estatuas de Dédalo parecen antes raras y extrañas—"atopôtera tèn opsin"—, no se las puede negar una especie de animación entusiasta: "ti entheon toutois" (II 4). Pero esto no quita para que haya que guardarse de una admiración sin crítica por lo antiguo porque es antiguo (VIII 40). Decididamente, Pausanias defiende el arte más moderno y hasta las estatuas de su tiempo.

También en el siglo III Ateneo exalta la importancia de lo nuevo: "Como lo nuevo es de gran importancia para hacer más intenso el placer, no conviene que lo menospreciemos. Por el contrario, le dedicaremos toda nuestra atención, y aplicaremos este criterio no sólo al apreciar perfumes y sabores, sino también al juzgar todo lo que halaga a la vista en una nueva y adecuada ordenación de maravillosas materias en las bellas alhajas, vasos y estatuas" (XII 64 *passim).*

Ciertamente, el gusto por lo nuevo y lo raro tiene relación con la difusión del gusto asiano; pero también es cierto que los aticistas de esta época justifican la creación de lo nuevo por la libertad del genio innato. La poesía, dice Luciano, disfruta de una libertad ilimitada (akretès eleutheria). Sólo está sometida a una ley; la de la vivencia, por la que el poeta experimenta las cosas y se las imagina: νόμος εἷς, τὸ δόξαν τῷ ποιητῇ *(De hist. conscr.* 8).

Incluso Plinio, que, no obstante, demuestra un respeto especial por lo arcaico y lo antiguo, admira todo lo que los nuevos descubrimientos aportan.

Cicerón sabe que el arte hinca sus raíces en la eterna naturaleza, pero alaba también en Craso lo nuevo de su elocuencia: "flumen gravissimorum optimorumque verborum, tam integrae sententiae, tam verae, tam novae" *(De orat.* II 45). Reconoce que la elocuencia no es solamente una cuestión de observancia de reglas; de esta manera todos serían elocuentes: "Quasi vero horum de quibus loquimur ars ulla sit! Observatio quaedam est earum rerum quae in dicendo valent. Quae si eloquentes facere possent quis esset non eloquens". Tiene que intervenir el genio personal para aportar algo personal *(De orat.* 57 y I 32).

En la literatura conviene, pues, siguiendo a Quintiliano, proteger el jugo vital de la imaginación personal contra la esterilidad de los títulos académicos: "Nam plerumque nudae illae artes, nimiae subtilitatis affectatione, omnem succum ingenii bi-

bunt... nihil ergo praecepta atque artes valere, nisi adiuvante natura. Cui deerit ingenium, non magis (artes) scriptae sint" [3].

Plinio afirma lo mismo en relación con las artes plásticas cuando habla del *impetus animi* y de la *artis libido*, la pasión por el arte que como una fuerza motriz anima a los artistas; cita con admiración lo dicho por los griegos: el artista no tiene que imitar de manera académica el ejemplo de los maestros, sino que ha de contemplar personalmente la naturaleza. Interrogado por Lisipo sobre el maestro a seguir, Eopompo contesta: "naturam ipsam imitatam esse, non artificem" (34,19,12). En seguir el estímulo propio para descubrir algo nuevo en la naturaleza y representarlo consiguientemente de una manera nueva está el genio que distingue a algunos, como Timantos—"plurimum adfuit ingenii" (35,36,12)—, de los demás.

Volviendo a Ateneo, Chambers le llama "a more cultured man" que Pausanias [4]. El es "the complete connoisseur and bibliophile". De su primera cualidad, el historiador americano da una prueba, en que explica la capacidad de Ateneo respecto a los bellos cálices de todos los tipos: "He names over a hundred kinds, many again having distinctive genera and subgenera, and he discusses their artistic merits, their various uses, the etymology of their names, and so forth".

La vasta erudición de Ateneo se muestran en sus citas de toda clase de obras; entre otras, los quince libros *Sobre la Acrópolis*, de Heliodoro; los escritos de Jasón *Sobre los templos de Alejandría*, de Hegesandro *Sobre las estatuas y los cuadros*, de Adeo *Sobre los escultores*, de Clearco *Sobre los pintores*, de Polemón *Sobre varios temas*, de Nicócaro *Sobre los artesanos*. Y además libros sobre inscripciones, sobre viajes e itinerarios, catálogos de objetos que pertenecen a los tesoros de templos, como el de Hera, en Delfos; listas de los monumentos dignos de verse en Egipto, etc. El gran número de estas obras y las muchas observaciones de Ateneo son una suficiente prueba del vivo interés que bajo el Imperio reinaba por las artes plásticas.

[3] *Inst. orat.* praef. n.24 y 26.
[4] *Cycles of Taste* p.43.

CAPÍTULO II

LOS TRATADOS DE TEORÍA MUSICAL

1. LA INFLUENCIA DEL PLATONISMO

El siglo II aparece como un resurgimiento de las filosofías clásicas. El peripatetismo sigue fiel a la tradición aristotélica, y con espíritu positivista se dedica a practicar las ciencias especiales; los dos representantes más notables de esta dirección, que no repara en asimilar elementos platónicos y neoplatónicos, son Claudio Ptolomeo (138-180) y Galeno (129-199). El primero se merece atención en el terreno de la música, el otro demuestra interés por el canon de Policleto y la concepción de Crisipo de la belleza como simetría [1].

Es notable la aceptación que consigue la redacción de comentarios. En el terreno de la literatura surgen comentarios sobre Virgilio, sobre Terencio (Acrón), sobre Horacio (Seudo-Acrón), sobre Persio y Estacio.

El derecho romano es recopilado en el manual los *Instituta*, de Gayo, y cuenta entre sus grandes jurisconsultos que explican el derecho a Juliano, Ulpiano, Paulo y Papiniano.

En la escuela peripatética se siente necesidad de una exégesis de las obras de Aristóteles. A comienzos del siglo II, Aspasio y Adrasto explican las *Categorías*, la *Physica* y la *Ética;* Hermippo sigue su ejemplo. Alejandro de Afrodisia lleva el género, entre 198 y 211, a la perfección.

En la academia platónica se escriben, asimismo, comentarios, entre otros, del *Theeteto* y del *Timeo*. Para el *Timeo*, Posidonio había dado ya el ejemplo; le siguió Adrasto. Especialmente características son las introducciones explicativas y recopiladoras de Platón. Bajo Tiberio, Trasilo propone una clasificación lógica de los diálogos. Bajo Adriano, Teón de Esmirna reúne todo *el conocimiento matemático necesario para la comprensión de Platón* en un solo libro; para ello utiliza el comentario de Trasilo y Adriano del *Timeo*.

Alrededor del 150, Gayo da un resumen de los dogmas platónicos o *Hypotyposas;* su alumno Albino sigue su ejemplo en un *Prólogo* a los diálogos platónicos y en el sistemático *Didaskalikos;* la obra latina de Apuleyo (125-200) *De Platone et eius dogmate* pertenece, asimismo, a este género, aunque ha sido más influido por Calvisio Tauro (alrededor de 150) que por Gayo.

1 Véase *La Antigüedad griega*, supra p.34-35.

En los círculos platónicos hay una preferencia especial por la concepción musical del universo y admiración por sus sencillas proporciones matemáticas. La diferencia esencial con el peripatetismo está en el eclecticismo ampliamente abierto y en las tendencias místicas de este platonismo. Para no mencionar en este momento a Plutarco de Queronea († 125), de quien trataremos más tarde, baste subrayar que la principal finalidad para todos los platónicos es la suprema unión mística con Dios. Esto es cosa sabida hasta para el matemático Teón de Esmirna; el estudio de las proporciones matemáticas es al mismo tiempo específicamente científico, estéticamente confortante y religiosamente formativo. Por la matemática somos purificados (katharsis), llevados a la pureza interior, preparados por la contemplación filosófica y la elevación a las realidades o formas primeras e ideales espirituales.

El mismo espíritu anima al círculo de Herodes Atico (101-177), un *rhetor* griego que en 140 era preceptor de Marco Aurelio y Lucio Verres. Utiliza su gran riqueza e influencia para construir en Atenas el hipódromo y el Odeón; en Corinto, un teatro, y en Delfos, un estadio. Protector de la escuela platónica de Atenas, forma un grupo, al que pertenecen, entre otros, Frontón, Aulo Gelio y Calvisio Tauro. En la misma relación hemos aún de enumerar al maestro de Gelio, Favorino; al amigo de Luciano, Nigrino; a los sofistas Nicóstrato y Atico, al impugnador del cristianismo Celso (alrededor de 179) y el *rhetor* Máximo de Tiro (alrededor de 180).

Todos ellos experimentan la influencia de una tercera dirección. Es que al lado de Platón y Aristóteles aparece Pitágoras como la encarnación de la sabiduría y belleza griegas. También en el neopitagorismo la tendencia mística es clara; sobre todo se realza el papel de los seres demoníacos intermedios, que, siguiendo el ejemplo del platónico Eros, unen lo divino con el hombre. También aquí la filosofía es matemático-musical-mística. Típico representante de esta dirección es Nicómaco de Gerasa, que alrededor de 140 escribe una introducción filosófica a la doctrina de los números. En ella relaciona la matemática puramente científica con la explicación alegórica de los números, y la doctrina platónica de las ideas, con las de Filón sobre los pensamientos del Dios personal. En las *Arithmetica theologoumena* esta síntesis es conducida hasta el extremo. Característica nos parece aquí la disolución de lo racional en una *coincidentia oppositorum* irracional. El mismo "número", que, no lo olvidemos, es la estructura formativa de las cosas sensibles, demuestra en su ser aspectos opuestos, que deben resolverse en la unidad. ¿Esta-

mos aquí ante una intuición oriental en que desaparece el sincretismo o ante una afinidad con Numenio de Apamea entre otros? Aclaremos esto.

La unidad es el origen de todo lo compuesto. Pero el mundo es al mismo tiempo orden y materialidad. La unidad es pues, espíritu, deidad, inteligencia singular, pero también principio de composición, materia y caos. En la dualidad aparece, pues, la misma antinomia; por una parte, es, según Platón, la primera multiplicidad y lo otro; por otra, une dos unidades iguales y es igualadora, porque ella misma es lo igual. Así, pues, la unidad es la primera armonía de lo desigual y lo igual. Considerada bajo una perspectiva, es lucha y discordia, descomposición y muerte, error e ignorancia; bajo otra, resolución de todo lo compuesto en un acorde supremo.

Musicalmente mística y teológicamente purificadora, la literatura relacionada con el neopitagorismo, llamada hermética, se atribuye a una revelación de Thoth-Hermes, que, por el protagonista del primer libro, se llama el "buen pastor" o *Poimandres*. Al final del siglo III, el *Corpus*, cuyas partes más antiguas se basan quizás en tradiciones del siglo I, ya está terminado. Alrededor del 200 aparece, también bajo la influencia oriental, el poema de los *Oráculos caldeos*, que, místicamente dirigido hacia la redención, mezcla exigencias orientales con doctrinas platónicas, estoicas y neopitagóricas. Para la estética hay que recordar que en todos estos escritos, al lado de lo musical-simétrico, también lo brillante, lo resplandeciente y lo radiante de la belleza es puesto de relieve con énfasis.

Después de esta introducción nos es posible seguir la exacta significación de los escritos sobre la música. Sigue siendo fundamental el *Timeo*, de Platón. Lo comenta *Posidonio*, y bajo su influencia están los romanos Varrón y Cicerón y los griegos Plutarco y Adrasto.

Varrón, que busca en todo la utilidad, cita en el séptimo libro de su *Enciclopedia* todas las leyendas y relatos que le son conocidos sobre los milagros que Anfión, Pitágoras, Empédocles y Timoteo realizaron por medio de la música. Al mismo tiempo es curioso (y, como romano, respetuoso para con los augurios) en cuanto a la significación alegórica y la fuerza mística de los números. Pero esto no le impide explicar la doctrina de la música matemática y diseñar una estética formalística [2].

En *El sueño de Escipión*, Cicerón funda, por lo demás, su concepción musical del universo en la tradición griega, resumida

[2] Supra p.232s.

por Posidonio. El mundo es bello de ver y de oír. Desde la Vía Láctea, Escipión mira hacia abajo—"ex quo omnia mihi contemplanti, praeclara... et mirabilia videbantur..."—, desde las estrellas hacia el globo, que parece tan pequeño [3]. Mientras yo contemplaba el mundo con estupefacción, oí un sonido dulce y vigoroso que llenó mis oídos: "Quae cum intuerer stupens... quis est qui complet aures meas, tantus et tam dulcis sonus?" He aquí la armonía de las esferas descrita en latín: "Hic est qui intervallis coniunctis imparibus, sed tamen pro rata portione distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium conficitur". El empuje y el movimiento de estos astros, que, no obstante sus distancias desiguales, se unen en un conjunto, ya que están alejados unos de otros según proporciones razonables, produce estos acordes armónicamente variados por medio de una mezcla mesurada de los sonidos bajos y altos: "qui, acuta cum gravibus temperans, varios aequabiliter concentus efficit" [4].

Plutarco escribe una obrita concisa sobre la música, en que utiliza a Aristoxeno y Heráclides de Ponto [5].

Adrasto comenta, a su vez, el *Timeo* e influye en Teón de Esmirna. Pero Teón trabaja en 130 en Alejandría, donde también desde 138 a 180 vive Claudio Ptolomeo; contemporáneo de ambos es Nicómaco de Gerasa. La síntesis de todos los pensamientos científicos de la época se encuentra ya en la enciclopedia musical de Arístides Kointiiianos, de alrededor del 100. Resumamos esta obra, ya que, dejando aparte la mística de la música y limitándonos a la doctrina musical científica, vemos destacarse sobre todos a Arístides Kointilianos y a Claudio Ptolomeo.

2. Arístides Kointilianos

Arístides Kointilianos elabora el platonismo, el neopitagorismo y el aristotelismo. El primer libro de su estudio trata técni-

[3] El pasaje será reelaborado por Dante, *Par.* XXII:

"Col viso ritornai per tutte quante
le sette spere, e vidi questo globo
tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante" (v.133-135).

"E tutti e sette mi si dimostraro
quanto son grandi, e quanto son veloci
e come sono in distante riparo.
L'aiuola che ci fa tanto feroci
tutta m'apparve da'colli a le foci" (v.148ss).

(Con la mirada recorrí todas las siete esferas, y vi a este globo tan mísero, que sonreí al contemplar su vil apariencia... Y los siete se me aparecieron tal como son de grandes y veloces y a la distancia a que están situados. La pequeña tierra que nos hace tan feroces, se me apareció toda de los montes a los mares.)

[4] *De re publ.* 17 y 18.

[5] Su autenticidad es dudosa.

camente la doctrina de la armonía (o *melos),* del ritmo y del metro; el segundo libro trata de la educación musical o *musica paideia;* el tercero, sobre las proporciones y su significación en el universo [6].

Lo musical, basándose en la proporción clara, sencilla, agradable, se presenta en tres formas principales: en la estructura del mundo—"harmonia tou kosmou o musica mundana"—, en la estructura del hombre, sobre todo del alma—"harmonia tès psychès o musica humana"—; en la armonía de los instrumentos producidos por el hombre—"harmonia en organois o musica instrumentalis"—. Las primeras dos formas de música existen sin la intervención del hombre, y son, por consiguiente, *naturales (musica naturalis* en el sentido de *physikon);* la última forma depende de la técnica musical humana y es *artificial* (musica artificialis = *technicon).*

La música puede ser estudiada en su propia estructura en vista del puro conocimiento: música teórica. Puede ser producida también con la finalidad de formar o reformar el alma humana: música paidéutica o educativa.

Cuando se la considera teóricamente en su propia estructura y proporciona *materia* para el conocimiento (hylicon), muestra las tres clásicas partes componentes, que juntas forman el poema musical—μέλος τέλειον —, es decir, el *melos,* basado en los tonos (phtongoi); el ritmo, basado en los tiempos (chronoi), y el metro, basado en las sílabas (syllaba). De ahí la clasificación de la música teórica en armónica, rítmica y métrica.

El objeto de la música teórica está, pues, por su naturaleza, en los *poemas* puestos en música, cantados *rítmicamente* en *melodías.* Pero como hay que averiguar aquí de manera puramente especulativa los principios de la música, la música teórica busca también lo musical en la construcción del mundo y del hombre. ¡Más aún! En el cuadro del platonismo neopitagorizante, Arístides cree que los números constituyen las formas arquetípicas o ideas y las causas de estas cosas. Tomada en su integridad, la música teórica no trata solamente de los números y proporciones abstractas, sino también de los primeros principios y seres ideales—"peri tôn ontôn kai archôn"—, de la inmanencia concreta de los números en las cosas, y, por consiguiente, de las analogías y relaciones místicas entre la música, por una parte, y los miembros del cuerpo humano, por otra; las facultades psíquicas, las virtudes morales, los elementos físicos, las estaciones del año, los signos del Zodíaco, etc.

[6] Ed. A. JAHN (Leipzig 1882).

El hombre no se deleita solamente en la contemplación de la estructura material de la música: la crea. En primer lugar hacia dentro, en su alma; pero, partiendo de la relación entre alma y cuerpo, también hacia fuera. De ahí, en la dirección opuesta, la influencia de la música externa en la armonía de los movimientos del ánimo.

Cualquiera que sea la finalidad, que, según Arístides, tiene que ser éticamente formativa o educativa, la creación musical, según Aristóteles, supone dos planos: composición y ejecución. De ahí una nueva clasificación de *apergastikon* (o energetikon) y en *exangeltikon* (o hermeneutikon).

La composición da lugar a tres clases de creaciones: *melopoieia, rhythmopoieia* y poesía. La ejecución que va unida a la interpretación supone, asimismo (pero no enteramente paralela con las clasificaciones anteriores), el uso de instrumentos (organikon), el canto vocal (ôdikon) y la representación "mímica" con gestos y movimientos de danza (hypocritikon).

En la música especulativa, Arístides da mucha importancia a la melodía natural de las esferas y a los ritmos que produce la naturaleza, sea en las estaciones del año, sea en la pulsación, la marcha o los movimientos de la danza del cuerpo humano. Aquí hay menos originalidad que en Plutarco, que descubre algo melódico en las estaciones; la primavera está, respecto al otoño, en la proporción de la cuarta; al invierno, en la proporción de la quinta; al verano, en la de la octava [7]. En cuanto al ritmo (así como para la *musica paideia)* Arístides debe mucho a Dionisio de Halicarnaso. Se atiene a la tradición aristoxénica al tratar de poner en relación la armonía, el ritmo y el metro. Las unidades tienen que ser analizadas en sus elementos indivisibles; al *protos chronos* del ritmo responde el tono en la melodía, la letra (¿o la vocal?) en la palabra, el gesto elemental en la danza. Esto recuerda el punto (semeion) en el número (I 49-50).

Como las demás artes, la música, ordenando la sensibilidad, debe, gracias a las imitaciones sensibles, llevar al alma hacia lo sublime y hacia las "bellezas del más allá". La pintura y la escultura forman el alma mediante la vista por el color y la masa; mientras estas artes producen formas inmóviles, la danza crea figuras animadas. La música se dirige al oído y utiliza *melos* y ritmo. La poesía une el *melos* y el ritmo con la palabra. Si se determina la imitación según los aspectos de la vida humana, se dirá que las acciones son, sobre todo, imitadas por el ritmo de los *movimientos del cuerpo;* se las expresa por la armonía de las modificaciones de la voz; se las presenta en su esencia íntima

[7] *De an. procr.* 31.

como sentimientos y movimientos del ánimo por el ritmo y el *melos* del *sonido* puro (II 1,2,4).

Para Arístides, la música, aquí la música pura, es el arte supremo; la poesía (narrativa) puede engañarnos con sus ficciones; la música pura expresa directamente los verdaderos movimientos del alma. En la música pura hay que dar preferencia a los instrumentos de cuerda; las cuerdas hacen vibrar el elemento seco, etéreo y simple; los instrumentos de viento mueven el aire húmedo, gaseoso y variable. Pero el alma en sí es algo ígneo que se encarna en una envoltura nebulosa y aérea. Lo ígneo es masculino, lo aéreo femenino. Por esto la cítara es el instrumento noble, varonil, divino y espiritual; la flauta es sensual, terrestre, femenina y material.

Arístides, Teón, Nicómaco y Ptolomeo son también importantes como fuentes históricas para la historia de la música. Por ellos conocemos la evolución de la teoría de la armonía de las esferas, la oposición de los músicos "antiguos" y los "nuevos", la diferencia entre "canonistas" y "acústicos", el enriquecimiento de la doctrina matemática (por ejemplo, por Arquitas), las definiciones de la doctrina de la armonía (entre otras, la definición de Filolaos en Nicómaco), las once clases de sistemas de *tetractys* (en Teón), la fórmula de la armonía cósmica (6, 8, 9, 12), ya que estos números permiten resumir las tres proporciones básicas: la geométrica, $12 : 8 = 9 : 6$; la aritmética, $12 : 9 = 9 : 6$, y la armónica, $12 : 8 = 8 : 6$, y determinar así el "perfectissimi corporis (cubus) natura substantiaque", etc.

Todos estos autores construyen una *filosofía musical que se extiende a todo.* La formulación más acertada es la de Teón. La armonía une todas las oposiciones, transforma los componentes en una unidad, reconcilia los contrarios. No se limita a los ritmos y melodías, sino que crea música en todo lo que es "sistema" u ordenación. La armonía domina el mundo (por el orden); el Estado, por la buena legislación (eunomia); la familia, por la sabia prudencia. Ella mantiene juntos el alma y el cuerpo, la familia y la sociedad, y les hace uno (28,93-99).

Naturalmente, el sistema musical que abarca el mundo es más amplio que la música audible: lo dice el *Timeo* y lo repite Teón, y después Adrasto. También Ptolomeo reconoce que, por lo menos para los economistas, el terreno de la música (de los números) va más allá que el campo de percepción del oído. Pero también para él la música en cada ser es la causa del orden, la perfección, la racionalidad y el bienestar. Su manifestación definitiva hay que buscarla en el alma y en el cielo.

3. Claudio Ptolomeo

En su *Harmonica,* Ptolomeo dedica los dos primeros libros a la teoría de la armonía y toma posición contra los seguidores de Pitágoras y de Aristoxeno. El número debe ser reconciliado con el sonido; el pensamiento matemático, con la percepción sensible. También en su teoría hay que establecer una relación entre los ruidos (psophoi) y los sonidos (phtongoi), por una parte, y los números, por otra. Desde este punto de vista hay que considerar también las sinfonías, los modos, los sistemas musicales y las tonalidades.

Nicómaco, fiel a las tradiciones pitagóricas, confirma con énfasis que la seguridad (en el mundo visual) solamente se puede lograr midiendo "con el compás y la escuadra"; también en el mundo de los sonidos hay que utilizar instrumentos que proporcionen claridad. Por esto es por lo que Teón habla de pesos, barriles llenos, cuerdas largas o cortas, etc. Ptolomeo conoce y aprecia todo esto; no se *limita* a una doctrina de percepciones, sino que en todo toma *al mismo tiempo* en cuenta el aspecto sensible y el matemático. En esto estriba su originalidad.

Ptolomeo es un astrónomo; toma en serio la armonía de las esferas. Schäfke incluso escribe: "Er ist der letzte Denker, für den die aus grauer Vorzeit stammende Tradition der Sphärenharmonie noch wirklich lebendiges Kulturgut bildet" [8]. Después de él, el problema será un tema literario muerto. Ya en Teón aparece una teoría de Alejandro de Etolia matemáticamente confusa. La alegoría salta a primer plano; ¿no son las sirenas los símbolos míticos de los planetas? [9]

Ptolomeo, por el contrario, se basa en cálculos. No toma solamente en cuenta la proximidad y la distancia de las esferas, sino que relaciona también los tonos y los signos del Zodíaco. Con los modernos, atribuye a los cuerpos que se mueven más rápidamente, y, por tanto, a las esferas más alejadas, los tonos más altos. Al argumento mecánico de Arquitas añade una consideración psico-fisiológica: las notas altas son cantadas con la cabeza, los bajos vienen de la garganta y, por así decir, de las profundidades del pecho.

Sobre estos fundamentos construye un sistema de analogías mágico-místicas, en las que tampoco el alma es olvidada. El *logikon* tiene siete virtudes, como la octava tiene siete sonidos;

8 Schaefke, o.c., p.57 Seguimos aquí, en sus líneas generales, la *Geschichte der Musikaesthetik,* l.c., y p.129-134.

9 Sobre esto véase Schaefke, o.c., p.55-58.

el *thymikon* tiene cuatro, y se parece, pues, a la quinta; el *epithymétikon* tiene solamente tres, y es como la cuarta con sus tres intervalos. La armonía moral del alma nace, pues, de la colaboración de todas las virtudes que adornan las "partes" del alma [10].

En el alma, cuya actividad es descrita según la doctrina estoica, se basa, pues, el *ethos* de Ptolomeo de los siete modos y los tres géneros de tono. El tetracorde consta de cuatro cuerdas: las dos extremas están tensadas de tal manera, que forman una cuarta; las dos centrales son flexibles, y permiten, por tanto, intervalos más amplios o más reducidos, pudiendo tensarse más o menos firmemente. Fuertemente tensas, permiten distinguir claramente diversos intervalos; débilmente tensas, diferencias apenas notables.

Pero, según el estoicismo, la vida es explicada por la tensión y el debilitamiento de los ardientes espíritus vitales según que el ritmo vital sea *syntonos* o *malakos*. La tensión es la concentración de fuerza vital y virilidad; el aflojamiento, fluidez, blandura, serenidad, *diastatikos* y *synaktikos*. No de otra manera pensaba Cicerón *(Tusc.* I 10). El alma o la vida es como una tensión del cuerpo: "Animam ipsius corporis intensionem quandam esse. Velut in cantu et fidibus quae harmonia dicitur sic ex corporis totius natura et figura varios motus fieri tamquam in cantus sonos". Ptolomeo explica así el principio: cuanto más tensas están las cuerdas, más agudos son los sonidos que producen. El grado de tensión determina, pues, la altura de las tonalidades, pero también la intensidad de la fuerza vital.

Los modos altos, "tensos", expresan, por consiguiente, la exuberancia vital, los bajos y flojos dan expresión a la serenidad e incluso al relajamiento. El modo dórico guarda el justo medio entre el grave hipodórico y el movido mixolídico, que, respectivamente, responden a debilidad y energía en el movimiento.

El modo diatónico tiene, asimismo, un carácter claramente ordenado, rígidamente determinado, fijamente delineado: el nuevo enarmónico, que se basa en los cuartos tonos, es más suelto y más blando; equilibrado es el cromático, que se sirve de medios tonos. En esta perspectiva, Ptolomeo clasifica los tipos de melodía según la tensión y relajación de las pasiones [11].

Y así llegamos a una tipología de las composiciones musicales que recuerda la tipología retórica de los estilos literarios. Aristóteles ya hablaba de música activa, ética y patética. Arís-

10 O.c., III 5.

11 Nos hallamos aquí, pues, ante una interpretación psico-fisiológica de los estilos musicales. El fundamento es estoico. Ver infra p.443.

tides sustituye esta tricotomía por la de trágica, ditirámbica y religiosa (νομικός). Para el canto trágico se requiere una voz grave; para el místico, una alta; para el ditirámbico, una intermedia.

El *ethos* es, según los estilos, elevado, generoso, varonil, heroico, majestuoso, o bien hedónico, erótico, excitante, lamentoso y afeminado; entre ambos está el *ethos* de la serenidad y la felicidad. Los modos extremos son, según Aristóteles, el dórico y el frigio; las tonalidades extremas, la diatónica y el neoenarmónico; los tiempos extremos, el lento y el rápido.

Vienen después, de acuerdo con Dionisio de Halicarnaso y Arístides Kointilianos, los ritmos correspondientes; por una parte, pies regulares, empezando con y regidos por pies, y sílabas largas, tal como en el noble hexámetro; por otra, pies saltarines, en que dominan los pasos cortos y rápidos, y que empiezan con sonidos cortos...

Arístides Kointilianos desarrolla la oposición de lo masculino y lo femenino, que ya hemos visto tratar a Cicerón y Vitrubio [12]. Hay colores austeros y halagadores—"colores austeri et floridi"—, dice Plinio. Hay vocales masculinas y consonantes indeterminadas; entre las vocales, la ω y la ο tienen un carácter heroico-grave; la η y la ε, un carácter femenino y ligero; la está entre ambas. Se ve inmediatamente a qué interpretación del verso llevan estas consideraciones cuando se las vincula a la doctrina del ritmo y al acompañamiento de la cítara o la flauta, en uno u otro modo, según un tema serio o pasional, sea lamentoso, sea jubiloso. El estudio científico de la música termina en una estética escolástica.

Capítulo III

GRAMATICA Y RETORICA

1. Problemas de forma y contenido

Mientras tanto, la literatura no cede sus derechos. Bajo la influencia de los alejandrinos, ya desde hace siglos la atención se dirigía hacia el purismo (hellenismus). Un discípulo de Aristaco, Dionisio Thrax, no sólo había comentado a Homero y Hesíodo y escrito estudios literarios, Μελέται, sino que alrededor del 100 antes de J.C. había redactado también la primera gramática griega. Siguiendo el ejemplo de la Stoa, Aristóteles y

12 Cicerón, supra p.242, y Vitrubio, supra p.294.

los sofistas, define aquí los sonidos, las letras, las sílabas, las palabras, las conjugaciones, las declinaciones, la acentuación, las ocho partes del discurso, como condición de la corrección en el hablar.

Su ejemplo fue seguido y desarrollado por una serie de gramáticos griegos, y después por latinos, que transfieren todos los requisitos del *hellenismo* a la *latinitas*. Así, escribe Censorino en el siglo III un tratado sobre los acentos, probablemente menos importante que el *De die natali*, en que volvemos a encontrar las antiguas teorías de Demócrito sobre el origen de la civilización y el arte, así como datos científico-musicales. Junto a otros, empleó, sobre todo, a Varrón y Suetonio.

También las *Noctes atticae*, de Aulo Gelio, son interesantes por las citas y como ejemplo de sincretismo. Ya hemos hablado de los comentarios de Acro Helenio sobre Terencio y probablemente también Persio; Terencio y quizá también Plauto son, asimismo, comentados por Sulpicio Apolinar, el maestro de Aulo Gelio y de Pertinax. Sabemos así que en el siglo II los *grammatici* estudian la *enarratio* o "explicación literaria"; de esta manera, Virgilio llega a ser el objeto de la enseñanza de Apolinar [1].

Al mismo tiempo, los gramáticos llaman la atención hacia los aspectos superiores, estéticos y musicales de la lengua, o sea, el ritmo y el metro. La antigua oposición sigue existiendo; los músicos (chôrizantes) siguen a Aristoxeno y parten del ritmo de los sonidos sin sentido; los gramáticos (symplekontes) determinan el ritmo y el metro de las palabras y las sílabas. Arístides Kointilianos trata de reconciliar ambas tendencias, como hizo Ptolomeo con el oído y el pensamiento.

Los griegos del imperio, Filoxeno, Heliodoro, bajo el emperador Adriano; Hefaistión, Arístides y también el romano Juba proceden de manera empírica y examinan los ritmos que de hecho están en boga; los romanos con Terentio Varrón, Cesio Basso y Terenciano Mauro (siglo II) trabajan más bien de manera deductiva, y tratan de deducir todos los ritmos por derivación del hexámetro y el trímetro yámbico. De ahí una doble terminología que algunos gramáticos más o menos sintetizadores y conciliadores emplearán; citamos, entre otros del siglo III, a Aftonio, muy importante por las fuentes citadas por él, y Diomedes. En el siglo IV sucede Mario Victoriano a su maestro Aftonio, mientras que Manlio Teodoro y Rufino unen la doctrina de los prototipos de Juba con las ideas de Terenciano.

No hay que pensar que los teóricos miran ciegamente los problemas de la rítmica y la métrica. En el cuadro del paganismo

[1] Sobre la *enarratio* véase Quintiliano, **supra** p.303.

en lucha contra el cristianismo—piénsese en Celso—hay que comprender la teoría del platónico Máximo de Tiro, de alrededor del 180. Es un *rhetor* que da muestra de "eine zum Wunderglauben gesteigerte Religiosität" y que subraya la inspiración religiosa de la poesía clásica. Profundamente convencido de la trascendencia de Dios y de la intervención de los seres demoníacos, a los que pertenecen también las musas, Máximo, como Varrón, se inspira en las fuentes estoicas para justificar el politeísmo. Los dioses especiales son formas simbólicas de la deidad.

Esta concepción está en general muy extendida entre los paganos cultivados. Como Dios no es masculino ni femenino, uno puede decir con Macrobio arbitrariamente de Venus "dea" o "deo ducente"..

La filosofía se eleva a la categoría de una religión racional; la poesía es, según Plutarco, una propedéutica a la filosofía; según otros, es simplemente amiga de la filosofía; Máximo la identifica con la misma filosofía. En el tiempo, la poesía es más antigua que la filosofía; según la forma, más sensible, en cuanto, ἔμμετρός; en cuanto a su lenguaje, es menos clara, más oscura, más misteriosa, más enigmática *(Diss.* 10). Como reviste la verdad en imágenes metafóricas, crea formas y acontecimientos ficticios. Máximo afirma con Estrabón que la verdad desnuda es demasiado severa para ánimos primitivos; la poesía es una revelación multicolor adaptada a la debilidad humana. Primero aparece bajo la forma de mitos espantosos y terribles; después en Homero es humanizada, para, al fin, transformarse en pensamientos cada vez más puros *(Diss.* 23).

El sabio, pues, no tiene aversión a la poesía; la ama. En su belleza sensual, musical y plástica busca la verdadera belleza del pensamiento escondido, divino. En este núcleo íntimo, el arte del poeta transforma en unidad la experiencia de lo divino fragmentada en numerosas imágenes *(Diss.* 23 y 7).

Si la doctrina de Máximo recuerda la seriedad de los estoicos, en Luciano (125-192) volvemos a encontrar la concepción epicúrea de la poesía; su finalidad es, en primer lugar, deleitar. Esta tesis resulta de la comparación de la poesía con la historia, que Luciano desarrolla en uno de sus raros retratos serios, *Sobre la manera de ejercer la historiografía.*

En nuestro tiempo todos creen ser historiadores e igualar a Tucídides, Heródoto y Jenofonte (c.2); se cree que la historiografía es algo sencillo, cuando, antes bien supone una gran profundidad (c.5). Como preceptor literario enumeraremos las cualidades de la historia y sus eventuales faltas (c.6).

Hay faltas a las que todas las obras literarias están expuestas,

y que se refieren al *lexis* y la armonía o al pensamiento y sus ideas equivocadas.

Hay, por otra parte, faltas propias de la historia (c.6). Algunos creen que el historiador tiene que buscar la utilidad y el placer; esto es equivocado, ya que la historia solamente persigue la utilidad, es decir, la comunicación de la pura verdad. Lo agradable se puede solamente permitir cuando va junto con lo "útil"; la belleza del atleta tiene que acompañar a su fuerza física, no suplantarla. Si el historiador quiere gustar, nunca debe ser a costa de la verdad; si quiere realizar el propio objeto de su arte, ha de preocuparse poco de adornos halagadores (c.9). La belleza es en cada cosa lo que concuerda con la esencia de la cosa; si se traslada lo que es característico de una clase a otra, se convierte la belleza en fealdad (c.11).

¿Cuál es el objeto de la historia? Relatar los hechos tal como son y hasta evitar la menor falta a la verdad (c.7). La historia, por tanto, no consiste en elogios, en que se halaga o exagera (c.7-13). A veces, el historiador puede alabar a alguien, pero sólo cuando las circunstancias se presten a ello, cuando sigue siendo fiel a la verdad, y aun entonces guardando medida en sus expresiones (c.9). La historia no es retórica.

Menos aún debe identificarse la historia con la poesía. Es una falta grande, desmesurada, el no distinguir la historia de la poesía e introducir en la historia las características propias de la poesía, es decir, el mito o la fábula y el adorno exagerado del lenguaje (c.8). La historia tiene que buscar la utilidad y la verdad; es regida por los hechos: la poesía trata de halagar y de complacer; no conoce más que una ley: la fantasía del poeta en la más absoluta libertad. Si el poeta "inspirado" quiere hacernos ver caballos alados andando sobre las olas, nadie se lo tomará a mal; si el historiador tuviese que proceder de tal manera, repugnaría, si no a la masa, sí con seguridad a los espíritus críticos (c.10). ¡Es como si se quisiese adornar a un atleta duro y recio de músculos con las ropas de púrpura, las joyas y los blancos afeites de una meretriz! (c.8). ¡Cuidado con las mentiras y equivocaciones en la determinación de los hechos, los números, el lugar y el tiempo! (c.28-24). En el estilo, además, hay que evitar las expresiones poéticas; el historiador que al mismo tiempo escribe poéticamente y utiliza palabras comunes, es como un actor trágico que en un pie llevara un coturno y en el otro una sandalia (c.22).

Después de haber dado algunos ejemplos de mala historiografía, Luciano vuelve a sus prescripciones positivas. Del historiador espera entendimiento político y exactitud en el lenguaje (c.34).

El primer don es innato, el otro se puede adquirir (c.34). El historiador debe saber bien "ver" y "juzgar", tener experiencia en el terreno militar y político (c.37), disponer de un juicio independiente (c.38), no tener miedo y ser imparcial (c.41), abierto a la verdad y sinceridad (c.41); su *única* obligación es relatar los hechos tal como se han producido, comunicar nada más que la verdad, sin otra preocupación (c.39). Y por esto su estilo no ha de ser oratorio, periódico, patético, sino claro, exacto, sereno, pacífico, conciso (c.43), basándose en palabras sencillas, no rebuscado en sus figuras, no extraño en sus expresiones (c.44). Por cierto, el estilo histórico puede tener su parte de belleza poética y perseguir cierta elevación, por ejemplo, en la descripción de los combates; pero mientras que la elevación poética vuela por el aire y es creación libre de la fantasía entusiasta, lo histórico sublime tiene que salir del mismo tema, o sea de los hechos verdaderos, y tiene que moverse de manera realista con los pies en el suelo (c.45).

Por cierto, el historiador puede prestar atención a la *synthesis* o la *collocatio* de las palabras; empero, sin perseguir el metro poético ni aun el ritmo oratorio (c.46). Mucha más importancia tiene la ordenación de los hechos. El autor debe haberlos "visto" él mismo o por lo menos haber verificado su verosimilitud; antes de introducir cualquier adorno del estilo de color o ritmo, debe haberlos considerado en su propia relación *sintética* y coherente (c.49). No debe enumerar todos los detalles, sino escoger los más importantes y sacarlos a la luz de manera sobria y concisa (c.56-57). La materia le es suministrada por los verdaderos hechos, tal como el mármol, el oro o el marfil al escultor. El es el encargado de ordenar los hechos y de hacerlos visibles. Cuando el lector o el oyente tenga la impresión de presenciar y de "ver" él mismo los hechos, entonces la obra será perfecta y el historiador merecerá ser llamado Fidias de la historia (c.51).

En el *exordium*. el autor no debe tratar de lograr una disposición de ánimo favorable, sino de hacerse comprender; en el relato tiene que buscar el brillo de la claridad y avanzar de manera tranquila, siempre igual a sí mismo, sin bruscas fluctuaciones (c.55); seguir siendo natural en los discursos, escéptico en la cita de fábulas, prudente en su elogio y crítica. El que escribe historia no debe pensar en el éxito del momento, sino en el juicio de la generación posterior.

El problema de las clases de estilo ocupa también la atención de los *rhetores* griegos que pertenecen a la "segunda sofística". La tradición de Aristóteles, Teofrasto, Demetrio, Dionisio de Halicarnaso es sistematizada sucesivamente por Elio Arístides

(siglo II) y Hermógenes (siglo III) en la famosa doctrina de los arquetipos o *ideas* del estilo y del discurso. Con esto se enumeran las propiedades necesarias y las secundarias del estilo.

Elio Arístides resume las propiedades en el sagrado número 12. Distingue: 1) majestad; 2) seriedad; 3) extensión; 4) probabilidad o verosimilitud; 5) fuerza; 6) énfasis; 7) vehemencia; 8) preocupación; 9) ternura; 10) claridad y pureza; 11) amplitud y concisión; 12) eficacia. Las seis primeras propiedades son características del gran estilo (ἀδρόν); la octava y la nona, del exornado (ἀνθηρόν), y la undécima y la duodécima, del sencillo o moderado (ἰσχνόν). La décima propiedad no debe faltar en ninguno: la séptima es solamente una posible añadidura.

Hermógenes de Tarso, que produce su mejor obra entre 161 y 180, simplifica en su περὶ ἰδεῶν a Elio Arístides. Escribe, asimismo, sobre la *inventio*, el *staseis*, el método de "acertar" y publica ejercicios retóricos. Al mismo tiempo resume la historia de la retórica de Hermágoras. Más tarde, en los siglos IV y V, Sopáter, Porfirio, Marcelino y Siriano le comentarán. Ejercerá gran influencia en el Renacimiento.

Reduce las propiedades del estilo a seis: claridad, grandiosidad, belleza, vivacidad, carácter y verdad.

Pero cada una de ellas es el resultado de toda una serie de condiciones. La claridad consiste en la distinción y la pureza. La grandiosidad supone seis propiedades: dignidad o majestad, extensión, crudeza (τραχύτης), esplendor (λαμπρότης), florecimiento en plena fuerza (ἀκμή) y vehemencia. Los términos no traducidos son tomados de Elio.

Cualquiera que sea el tipo de discurso, todas las ideas se basan en ocho elementos, que juntos tienen que coadunarse para producir la belleza; pero de tal manera que cada uno está presente en distinta medida en cada clase de estilo. Estos elementos son: riqueza y originalidad de pensamiento, método en el desarrollo, belleza en el *lexis*, uso de figuras e imágenes, estructuración de las palabras en función de la frase, ondulación de las partes de la frase en el período, música rítmica y acierto en la decisión. De los cinco últimos elementos se sigue la modulación de la armonía, καταπλοκὴ τῆς ἁρμονίας.

2. El Seudo-Longinos

Para la estética general, el famoso tratado del Seudo-Longinos sobre lo sublime, *Peri Hypsous*, tiene aun más importancia que la síntesis de Hermógenes. La obra no es de la mano de Longinos (siglo III); probablemente ha sido escrito por un retórico del si-

glo I. Sea o no influido por Cecilio, la obra tiene alguna significación. Ciertamente no es filosófica, y uno tiene que contentarse con sugestiones más que con definiciones. No ha sido intentada como exposición científica, sino como una enseñanza práctica de cierta manera de hablar. Expresamente pone, de manera no clásicamente griega, lo sublime por encima de la belleza mesurada.

La idea central es la de la infinitud del alma espiritual. ¿Estaba el autor influido por el pensamiento cristiano o ha sido impresionado por el aforismo aristotélico: el alma humana es capaz de llegar a ser todo y de abarcarlo todo? Sea lo que sea, para él "lo sublime no es más que la resonancia de un alma grande" (IX). *Grande* tiene aquí una significación completamente distinta del *megethos* aristotélico; "por su pensamiento, el hombre no solamente puede abarcar el universo, sino sobrepasar sus límites" (ὅρους ἐκβαίνειν). Lo sublime en el orden moral no logrará expresarse en el razonable guardar medida, pero sí en una pasión de locura vehemente, divina: σφοδρόν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος (VII 1); sólo en tal situación la elocuencia alcanzará la sublimidad.

Como retórico que es, el Seudo-Longinos parte de textos literarios. "¿Qué podía pasar en el espíritu de estos grandes escritores, que por cierto perseguían la suprema perfección del estilo y que, a pesar de esto, no se preocupaban de la corrección en la exactitud? Entre otras posibles explicaciones, hay ésta: la naturaleza ha separado nuestra familia humana de los rebaños de los viles animales y nos ha erigido en príncipes de la vida y el mundo para que al mismo tiempo seamos los espectadores de un impresionante drama y nos comportemos como actores dignos; ha inspirado en nuestras almas un amor insaciable por todo lo que es más grande y más divino que nosotros mismos. Es por esto por lo que es insuficiente el mundo entero para el pensamiento y la contemplación del hombre; muchas veces su imaginación sobrepasa los límites del espacio, con la consecuencia de que, al analizar nuestra vida en todos sus aspectos y al ver cómo la grandeza y la belleza en grado superlativo se alzan en todas partes con la supremacía, nos demos inmediatamente cuenta de la finalidad para la que hemos sido criados" (XXXV).

Para comenzar, somos espectadores de lo sublime; en primer lugar lo descubrimos en Dios y en los hombres. Cuando Odiseo habla a Ayax en el hades y no recibe contestación, el silencio de Ayax nos parece "inexpresablemente grande", porque hace sentir la infinitud de un alma grande. Cuando los carros de los dioses pasan por el espacio, cada salto va tan lejos como nues-

tras miradas pueden abarcar cuando desde una roca miramos el oscuro mar; Homero toma el universo como medida de los animales divinos. Nada expresa mejor la sublimidad de la omnipotencia de Dios que el verso del legislador judío: "Y Dios habló: ¡Hágase la luz! Y la luz fue hecha." Sublime es también la oración de Ayax en la *Ilíada:* "¡Oh padre Zeus!..., si tenemos que caer en la batalla, déjanos morir en pleno día" (IX). Pero también hay sublimidad en la naturaleza muerta. Y por esto no admiramos en nuestras propias tierras los arroyos claros y útiles, pero sí las grandes corrientes como el Nilo, el Danubio, el Rin y, sobre todo, el mar. Y no sentimos respeto por el fuego que arde en la estufa, pero sí por las hogueras celestes del sol, las estrellas y por el fuego que el Etna escupe con rocas y trozos de montañas... lo que es útil parece ser construido según nuestra medida (y bello); lo que es extravagante y sobrepasa los límites (es sublime) y nos impresiona con admiración (XXXV). Longinos rompe la unidad de lo bello y lo útil...

No somos solamente espectadores del drama, sino que jugamos activamente nuestro papel en él. El Seudo-Longinos señala ciertamente lo sublime de la actitud y de la acción en Ayax, y sugiere que la pasión sublime, a cada hombre, y, por tanto, también a nosotros, puede inspirarnos actos que superan la belleza sencilla, mesurada. Toda la *Ilíada* está llena de tales actos sublimes, que surgen del *pathos* (IX). Pero aquí no se trata de lo sublime en la acción; también en la creación de las formas, en las obras de arte literarias, podemos producir lo sublime.

Nunca la forma, abandonada a sí misma, suscitará la impresión de lo sublime. En la literatura hay una mutua modificación del pensamiento por la expresión y del *lexis* por la *eunoia.* En realidad, la belleza de la palabra es la irradiación y la iluminación hacia fuera del espíritu (XXX). Sin la grandeza del contenido, es decir, la grandeza del pensamiento y la emoción, la "gran" forma es un cuerpo "hinchado", sin alma; no puede producir lo grandioso el tratamiento "grandioso" de cualquier tema (XI). Esto no quiere decir que la grandeza de la forma sea indiferente o secundaria para un discurso sublime. ¡De ninguna manera! La forma, en primer lugar, tiene que dominar la grandiosidad del contenido grandioso y hacerla armoniosa; ella puede, por otra parte, hasta reforzar la grandeza natural de un tema, idealizarla, llevarla hasta el extremo (II y XI), y, por fin, adornar la expresión de una pasión enorme, pero de tal manera que el arte siempre parezca natural y que la naturaleza, gracias al arte, se despliegue de manera espontánea en belleza perfecta de la forma (XV-XVII, XXII y XXXII).

Para la forma el rito es de extraordinaria importancia (XXXIX). El estilo ritmado es placentero, convence; es especialmente apto para la expresión elevada de la pasión. La música de la flauta puede comunicar profundas emociones al oyente, sacarle fuera de sí, imponerle su propio ritmo, forzarle a identificarse con la melodía. El sonido del arpa, asimismo, influye en nosotros como un embelesamiento, aunque no tiene "significación" y se limita a dar variedad y contrastes de tonos, concordando en una sola armonía. Los sonidos puros son solamente medios simbólicos para influir en el alma; el estilo, que es una armonía, no de tonos, sino de palabras, que impresionan más al espíritu que a los sentidos, nos somete completamente a su poderío, nos hace dóciles a influencias varias, nos vuelve alertas a los sentimientos honrosos, elevados, sublimes, que él mismo posee. Une palabras, sentimientos y acciones en una sola melodía y un solo ritmo, y por la oposición y composición de sus sonidos altos y bajos, masculinos y femeninos, largos y breves, comunica de manera natural al mismo tiempo las emociones del orador al oyente, levantando un edificio de sublimes proporciones (XXXIX).

El estilo sublime difiere del bello. La pura belleza posee la armonía mesurada de la dicción, pero supone algo blando en la gracia; se basa en un *ethos* espléndido y una noble actitud, pero es al mismo tiempo una sonrisa llena de espíritu, humor e ironía. Lo bello es rico en imágenes y emociones; alimenta el espíritu y el corazón. Pero lo sublime es mucho más; tiene una plenitud que sacia la infinitad del alma y la mueve con la fuerza incoercible de la pasión (XXX y XXXVI). Según la forma, lo sublime se desarrolla, bien como una corriente majestuosa e infundiendo el respeto de las grandes aguas, bien como una corriente de fuego que fulmina relámpagos y que con vehemencia rompe y quema todo. Un ejemplo del primer estilo es Platón, el otro es representado por Demóstenes y Cicerón (XII).

El *Doríforo* de Policleto es bello, un *Coloso* no es necesariamente sublime. La belleza es una propiedad del arte; elevación, la característica de una fuerza de la naturaleza. La escultura es más una técnica; la elocuencia, una expresión de la naturaleza.

Sin *pathos* no se puede concebir lo sublime. O bien surge de una pasión que todo lo penetra, o bien es sugerido por una multiplicidad de diferentes emociones escogidas y combinadas por el poeta de tal manera, que precisamente por su síntesis impresionan de un modo completamente distinto que lo que cada una separadamente hubiera podido hacer. A esta forma de lo sublime responde, por una parte, lo trágico, relacionado con lo espantoso; la tragedia lo desarrolla en toda su variedad (X). Por otra parte,

también la poesía amorosa de Safo es sublime; quema y hiela, llora y ríe, habla sabia y locamente, tiembla y desea, vive y muere. Y todas estas diferentes emociones del alma y del cuerpo son fruto de un solo estímulo vital (X). ¿Se quiere otro ejemplo? La sublimidad de una descripción homérica de la tempestad surge de la selección de los detalles más impresionantes y espantosos y de su unión en una unidad (X).

Lo sublime no nos convence lenta y paulatinamente; no nos halaga y deleita como una gracia insinuante; no resulta del hallazgo y la disposición artística de los pensamientos ni de la armonía del *lexis*. Cae sobre nosotros de repente como una fuerza irresistible; nos lleva fuera de nosotros mismos; nos infunde asombro y estupefacción; nos arrebata en una especie de éxtasis (I 4). Y cuando el alma contempla o escucha lo sublime, se siente como levantada y subida hacia alturas cimeras; se siente llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo sublime que oye (o ve) (VII). ¿No es esto porque lo sublime revela al alma su infinitud? ¿Y no es por este motivo por lo que ella, al darse cuenta de lo sublime, juzga que esto siempre debería deleitar a todos?

La impresión de la sublimidad auténtica es solamente posible cuando el alma está enteramente absorta. Porque cuando ella, aunque fuese solamente con una sola parte o una sola actividad, sobrepasara lo "grande", desaparecería el sentido de lo sublime. El alma pone su propia infinitud por encima de los mayores tesoros, la gloria y el poder; ella puede menospreciarlos, y su menosprecio la pone infinitamente por encima de estos bienes limitados (VII); por tanto, ellos no son sublimes. Cuando el alma considera la forma por debajo de su propio ser, desaparece también el sentimiento de la verdadera elevación; tal es el caso de la sensiblería y el patetismo exagerado. Lo hipertrágico no nos llena de angustia, sino de desprecio; el orgullo es como la hidropesía, y nos parece infantil; la exhibición de fuertes pasiones sin grandes motivos es un juego vacío; la persecución intencionada de pensamientos nuevos y originales nos deja fríos. Cuando el juicio crítico logra ponerse por encima de la forma, el alma descubre que ella es más grande que lo que le es ofrecido, y, en vez de experimentar el poder de lo sublime, no percibe otra cosa que el sentimiento de quedar "fría" (III IV V).

CAPÍTULO IV

LA ESTÉTICA NEOSOFÍSTICA

1. LUCIANO

En su edición de Filóstrato y Calístrato, A. Fairbanks comienza su introducción de esta manera: "The position of the sophists in the literary, the educational and the social world was never more important than during the second and third centuries a. D." Los sofistas viajaban de una ciudad a otra, ocupaban cátedras fijas en algunas grandes ciudades, en Roma y otras partes pronunciaban discursos, lecciones y discusiones sobre toda clase de temas históricos, filosóficos, literarios o artísticos. Su objeto era crear arte literaria, y, por tanto, su sentido estético era literario. Los cuadros de Zeuxis y Apeles, el *Zeus* de Fidias y la *Afrodita* de Cnido, no eran a sus ojos sino temas para ejercicios estilísticos. Sus descripciones de obras de arte plásticas demuestran, por consiguiente, no un sentimiento puramente plástico, sino una visión de la pintura y la escultura transformada por la literatura artística.

Típico de esta forma especial de estética es el aticista Luciano de Samosata (125-192), establecido entre el 164 y el 185 en Atenas [1]. A su lado está la familia lemniana de los Filóstrato; Filóstrato, hijo de Verus, es el autor de un diálogo *Nerón;* su hijo Flavio Filóstrato, nacido alrededor del 170 y formado en Atenas, es el descriptor, entusiásticamente admirado por Goethe, de *los cuadros* de una villa del golfo de Nápoles, de "mármol espléndido y adornada de numerosos frescos". Su nieto Filóstrato el Menor, hijo de Nerviano, es autor de una segunda serie de *Imagines.*

En la misma línea hay que mencionar a Calístrato, que en las *Descriptiones* describe unas 300 estatuas que había admirado, entre otros sitios, en Sicyón, en Atenas y hasta en la Tebas egipcia.

Luciano alude a las artes plásticas en su diálogo *sobre la danza;* trata expresamente de la arquitectura en su diálogo *sobre la sala de fiestas,* en sus *Retratos* y en la *defensa de los Retratos.* Describe de manera voluptuosa y erótica la excitante belleza de la *Afrodita* de Praxiteles en su *Erotes.* La contemplación de la belleza nos produce primeramente estupefacción. Luego nos hace

1 Véase supra p.349.

romper en entusiasmo lírico *(Erot.* 13-14). Luciano acentúa esta psicología; primero, el sentimiento de la belleza se concentra en las profundidades íntimas del alma y detiene allí, por decirlo así, todo movimiento. Después prorrumpe en su expresión con un arrebato y entusiasmo enorme; en ambos casos el sentimiento es estático (l.c.). La belleza nos impresiona como las gorgonas; la admiración nos produce primeramente una especie de parálisis; en un estado de arrebato, quedamos inmóviles como estatuas: nos sentimos petrificados y mudos *(Retr.* 1-3; *La sala de fiestas* 19). Pero cuando vemos algo bello, sea una mujer como Panteia (la bella amiga de Lucio Vero), sea una deliciosa sala de fiestas, entonces no debemos seguir disfrutando en silencio "por miedo a que la expresión de nuestra admiración no iguale a la belleza de las formas". El hombre cultivado no es un contemplador *mudo* de la belleza; dotado de razón y habla piensa y prolonga en el *discurso* el deleite de la visión *(De Domo* I 2).

El aticista Luciano toma la defensa de la belleza sencilla, clara y estructural contra los ideales falsos de lujo, riqueza y recargazón. Esto se pone de relieve, sobre todo, en la discusión sobre la sala de fiestas.

Desde un primer punto de vista, defiende que lo bello debe ponerse en un marco bello. La belleza del ambiente estimula el sentimiento; la vista de las formas plásticas que le rodean anima a un orador, le sugiere pensamientos, excita sus pasiones en proporción a tal belleza. En una deliciosa pradera, un caballo hermoso es aún más hermoso que en otra parte, se siente animado en su fuerza vital, y al andar compite con el esplendor del paisaje. Así, el jardín bello estimula al pavo real a desplegar su esplendor y hace resaltar su belleza aún más vigorosamente (2 y 10). Desde otro punto de vista, se puede decir que la belleza de una forma determinada sólo manifiesta todas sus riquezas cuando se la coloca en un marco que no atrae la atención, y así, gracias a lo que Hamann llamará *isolation,* se destaca sobre un decorado neutro. Una mujer demasiado adornada nos hace mirar a las joyas y alhajas, no la gracia de sus ojos, de su piel, de su cuello y de sus brazos (15). El principio vale, sobre todo, para el orador: en una sala llena de estatuas y cuadros se mira más a las obras plásticas que se escuchan las palabras (16-18). Por cierto, Luciano sabe que Teofrasto pone el oído por encima del ojo; él, en cambio, se remite a Heródoto: "La vista supera al oído." Las palabras son aladas, y vuelan desde el momento en que caen de los labios; pero lo que halaga a los ojos, por el contrario, sigue estando presente y se impone a las miradas (20). Para encantar a los marineros, el canto de las sirenas tuvo que

ser continuo; la belleza de las gorgonas cayó de repente con vehemencia sobre el alma y petrificó inmediatamente la vida. Hágase cantar al ruiseñor y desplegar al pavo real sus plumas; se preferirá mirar al pavo que escuchar al cantor, porque es irresistible la voluptuosidad del ojo (19).

Para no desilusionar a sus oyentes, el orador aspira a "decirles" lo que "ven". La perfección de la ejecución, la importancia de la historia representada, el carácter antiguo-arcaizante de los cuadros, requieren ser entendidos (21). Cuando se quiere describir las escenas, la dificultad está en que sin colores ni formas —incluso sin fondo—se tienen que componer escenas con la imaginación. Comparado con el cuadro coloreado, la pintura con palabras es solamente un bosquejo o esquema (21).

Cualquiera que sea el punto de vista respecto del ambiente —decorado atrayente o neutro—, para Luciano belleza no es sinónimo de riqueza. La sala que responde a su ideal "tiene un volumen *amplio*, una *simetría* perfecta, está llena de *luz* resplandeciente y *adornada* con oro y cuadros multicolores" (l.c.).

No es como el plátano de oro del gran rey, admirable por su riqueza, hecho para ojos bárbaros, cuyo objeto es el asombro y no el placer estético. En el árbol no están unidas con el oro, ni el arte, ni la belleza, ni la gracia, ni la justa simetría (c.5).

La belleza de la sala de fiestas no se revela al ojo de los bárbaros, sino al espíritu que sabe juzgar de las formas visibles; la situación de la sala ha sido determinada de tal manera que pudiera recoger el máximo de luz, la más bella posible; su longitud está en proporción con su anchura; su altura, con ambas; las armoniosas ventanas se abren en un orden adecuado y están adaptadas a cada estación (c.6).

El techo merece, asimismo, elogio por motivo de la sencillez del modelado, la ejecución del adorno, el uso mesurado del dorado; εἰς τὸ εὐπρεπὲς σύμμετρον. (7). Cuanto menos bella es una meretriz, más púrpura y oro lleva. Una cabeza tiene que ser bella por su propia forma; si el cielo fuese un mar de fuego, nos parecería terrible, pero no bello; su belleza se la debe a las estrellas, que como puntos de luz florecen en la oscuridad a determinadas distancias. No hay, pues, que dorarlo todo; el oro no debe ser derrochado inútilmente, sino aplicado en su justo lugar para adornar el todo (8).

Por lo que se refiere, finalmente, a los cuadros que adornan las paredes "debajo del elevado techo, arqueado y reluciente", su belleza depende de la belleza de los colores, y especialmente de la vivacidad, la exactitud y la verdad de su fuerza expresiva;

καὶ τὸ ἐναργὲς ἑκάστου, καὶ τὸ ἀκριβὲς, καὶ τὸ ἀληθές (c.9)[2]. Es la belleza, que inunda por los ojos el alma y produce en ella las impresiones de éxtasis y comunicación; εἰσρεῖ τι διὰ τῶν ὀφθαλμῶν ἐπὶ τὴν ψυχὴν καλόν (c.2).

Expresamente habla Luciano sobre la pintura en el tratado *Zeuxis*. El tema trata de la oposición contenido-forma. El público parece, sobre todo, impresionado por la *originalidad* con que el orador *renueva* un tema y alaba su *fuerza inventiva* o *inventio*. El artista mismo piensa de otra manera; lo nuevo es algo secundario; lo esencial está en la bella expresión, en la manera como la tradición *antigua* es tratada personalmente; en la vivacidad del *pensamiento*, en la finura, la gracia ática, la armonía del *lenguaje;* en una palabra, en el *arte* que domina y reúne todas estas cualidades (1 y 2)[3].

Esto no vale solamente para la elocuencia, sino también para la pintura. Luciano describe el grupo de los centauros masculinos y femeninos que Zeuxis había representado, la elegancia de las actitudes, la escena extraña de los pequeños centauros que maman a los pechos de sus madres, la naturalidad de los sentimientos expresados; entre otros, la ferocidad y el orgullo que caracterizan al centauro macho, fuerte e hirsuto; alaba la perfecta exactitud del dibujo, la mezcla equilibrada de los matices de color, la armonía de los trozos iluminados y sombreados, las proporciones de las partes respecto al conjunto (c.5), la hermosa transición del delicioso torso femenino al cuerpo de caballo, tan paulatina y suavemente pintada, que el ojo, sin darse cuenta, se desliza de una parte a otra (c.5). Pero se cuenta, dice Luciano, que el público ateniense en esta obra maestra no encontraba, por así decir, nada más magistral que la originalidad de la escena. "Estos hombres, dice Zeuxis, solamente alaban el lodo del arte; del juego de luz y sombra o si está producido según las reglas de la técnica artística, de esto no se preocupan. La novedad del asunto prevalece para ellos sobre la genialidad de la realización" (c.7). Y termina nuestro sofista: es como si se felicitase a un general por una victoria lograda gracias a la sorpresa de sus elefantes y no por su genio (c.8).

La admiración de Luciano por el arte se expresa de manera impresionante en sus *Retratos*. La finalidad es alabar a la bella Panteia. No es solamente armoniosa de cuerpo, sino que posee toda las bellezas del alma: apacibilidad, magnanimidad, huma-

2 Véanse las cualidades de una bella historiografía: selección de detalles importantes, precisión y claridad y conformidad con la realidad, p.350s.

3 También en *De His. Conscr.* se contrapone el impuesto en la materia a la masa (supra p.336).

nidad, medida, inteligencia; la voz de las dulces sirenas, el aspecto petrificante de las bellas gorgonas, el canto de las artísticas musas (15); la erudición de Aspasia, el espíritu de Theanó, la elegancia de Safo, la sabiduría de Diótima, etc. (16-17). "La belleza, afirma el platónico-estoico, es perfecta solamente cuando la virtud del alma y la buena forma del cuerpo son visibles en un solo ser" (11).

Luciano describe la belleza, a la manera de los sofistas, por un amontonamiento de comparaciones. Panteia es bella como Afrodita y como Hera. ¿Suena esto irrespetuoso para con los dioses? De ninguna manera. Porque la belleza con la que se compara la armonía natural del cuerpo de Panteia no es la belleza divina de lo religioso-trascendente, sino la belleza artística de la obras de Fidias y Praxiteles: la naturaleza vista en el espejo del arte. "Lo que Fidias y Praxiteles han representado no es Atenea ni Afrodita misma, ya que la verdadera reproducción de seres divinos hecha por seres mortales es imposible" *(Defensa de los Retratos* 23). Luciano sigue el método de selección atribuido a Zeuxis: "Que la palabra saque de todas las obras maestras de la escultura lo más bello, traslade sus propiedades a algo nuevo, funda, mezcle en las mejores proporciones, con tal que la variedad en nada perjudique a la unidad orgánica del conjunto" *(Retr.* 4).

Como Cicerón, Plinio y Quintiliano, utiliza probablemente catálogos como el de Xenócrates y Antígono. La cara de Panteia recuerda la *Afrodita* de Praxiteles; el cabello, la frente, la curva de las cejas, la mirada graciosa y húmeda, parecen diseñados por Praxiteles. La curva de las mejillas y los pómulos, las bellas muñecas, los finos dedos, son de Alcamenes; el óvalo, la ondulación de las mejillas, las justas proporciones de la nariz, son como los de la *Afrodita de Lemnos,* de Fidias; los ángulos de la boca y el cuello, como los de la *Amazona* del mismo artista. La *Sosandra* de Calamis le proporciona la castidad de la sonrisa fina, digna; la *Cnidiana* de Praxiteles, las proporciones del cuerpo (c.6).

¡Y el color! Que Eufranor pinte su cabello como el de la *Hera;* Polignoto, las cejas graciosas, las mejillas color de rosa, el vestido finamente tejido, del que una parte modela el cuerpo y otra flamea al viento; pinte Apeles, según el modelo de su *Pacatè,* el cuerpo entero ni demasiado blanco (ni demasiado encarnado), sino justamente, tal como conviene, rosado por la sangre (c.7).

El retrato más bello, termina Luciano, no es plástico, sino literario. "El mejor pintor es Homero" (c.8). De todas las bellezas que hemos encontrado en estatuas y cuadros, construiremos una

representación en palabras. Nuestra obra de arte durará más tiempo que las creaciones de Apeles, Parrasio o Polignoto; no estará compuesta de materia muerta, cera y colores (sino de representaciones espirituales y eternamente vivas); no se deberá a una técnica humana, sino a la inspiración de las musas; será, en fin, completa y exacta, porque al mismo tiempo que la belleza física, reflejará también las virtudes invisibles del alma (c.22). Y sobre nuestra obra florecerá la gracia. O, mejor, todas las *Charites* y los *Erotes* bailarán juntos a su alrededor... (c.9).

Luciano dedica precisamente a la *danza* uno de sus más bellos diálogos: ¿puede un filósofo dejar sus bellos estudios y la conversación con los ancianos para escuchar la música de las flautas y mirar a un hombre afeminado..., que, con acompañamiento de instrumentos, tambores y golpes del pie, imita a las mujeres más lascivas de la Antigüedad?... (2). ¿Se hará el esclavo de sus ojos, y no sólo de las sirenas, que tienden lazos ante los ojos de los poetas? (3). Sea como sea lo que se piense sobre esto, Luciano aclarará la palabra de Homero: "El que ha contemplado la danza, vuelve de este espectáculo más rico en placer y en enseñanza" (4). Es que la danza enseña y armoniza las almas, porque, junto con el ritmo y la melodía, revela la belleza común a alma y cuerpo (6).

Ya hablamos antes de la armonía audible de las esferas. En el *Sueño de Escipión,* así como en la *Hermética,* se habla de la belleza visible de los cielos si desde la altura de las esferas se mirase hacia la tierra. Luciano ve en el ritmo de los movimientos celestes el ejemplo y la ley de la danza. Esta surgió cuando el todo nació junto con el antiguo Eros; es el coro de los astros quien con sus movimientos regulados por el ritmo creó los primeros modelos de las danzas (7).

Luciano nos dice que son muchos los que han escrito tratados sobre la danza. El no piensa realizar una obra histórica, pero recuerda que en un principio las mismas personas declamaban bailando el poema y cantaban con el acompañamiento de un instrumento. Sólo más tarde se separaron canto, danza y acompañamiento, porque la danza distraía al cantor (30). Desde el principio hubo varias clases de danzas: vehementes, como la *thermaystris* (34); locamente saltarinas, como de gente borracha y excitada, como la *Phrygia;* marciales, como de militares armados que con la espada dieran contra los escudos con movimientos rítmicos de marcha; religiosas, como las de los ritos de iniciación o la adoración del sol; danzas circulares eróticas, en que hombres jóvenes saltan vigorosamente mientras las muchachas se mueven de manera decente y tímida; movimientos dionisíacos,

como el burlesco y a veces obsceno *cordax;* satíricos y caricaturescos, como el *sikinnis;* armónicos y solemnes, como la *emmelia.* Luciano cita a Homero y Hesíodo para elogiar la danza. Guerra y paz se dividen los actos humanos; en la guerra nada es más bello que la hazaña victoriosa; en la paz, nada más hermoso que el dulce canto y la impecable danza (22 y 23).

En tiempo de Sócrates, la danza estaba en sus comienzos; ahora ha logrado la perfección. Ella une en un solo arte toda clase de tipos de armonía y los talentos de muchas musas (7). La danza, explica Luciano influenciado por la tendencia universalista del estoicismo, es la coronación y la síntesis de *todas* las artes; no supone tan sólo la melodía, el ritmo y la métrica, sino también la filosofía de la naturaleza y las costumbres, sea la física, sea la ética. No es extraña a la retórica, ya que representa influida por actitudes y movimientos de ánimo; es inseparable de las artes plásticas, ya que imita la armonía de las formas, en que nada tiene que envidiar a Fidias ni a Apeles (35). Aguza la inteligencia, ejercita el cuerpo, halaga la mirada. Hace ver el pasado, el mito y la historia, halagando al mismo tiempo al ojo y al oído. 'Cuando hayáis visto al bailarín, os sentiréis moralmente mejor, con más odio al mal y más compasión por los desgraciados" (72). Hay artes que hablan al alma, otras se dirigen a los sentidos; en la danza, los movimientos físicos y espirituales son uno; los actos rítmicos del bailarín expresan directamente su estado de ánimo y su pensamiento en los mismos ejercicios del cuerpo (69).

¿Qué es la danza? Una imitación y representación no tanto de los movimientos físicos como de los sentimientos íntimos y pensamientos escondidos de determinados personajes gracias a la clara fuerza expresiva de los gestos (36).

El objeto de la danza mimética es, pues, *toda* la historia de los antiguos tiempos; el bailarín tiene que conocerla profundamente, recordarla exactamente, representarla de manera adecuada. No trata de imitar las actitudes corporales en sí, sino de expresar, mediante el gesto, el *ethos* y el *pathos* íntimamente asimilados. Como el *nous* de Aristóteles, tiene que saber asimilar y reflejarlo todo; una vez será Atamas encendido en ira, otras Inó temblando de miedo (67). El símbolo del bailarín es Proteo, capaz de imitar todas las actitudes y adoptar la forma de toda clase de cosas con una rapidez y un acierto tan grandes, que en un solo momento podía sugerir el correr del agua y la vivacidad de la llama, la ferocidad del león y el susurro de los árboles. Imitó cuanto quiso; cuando nuestros bailarines cambian de figura, imitan a Proteo.

Pero con esto se someten a tres leyes importantes. En primer lugar, a la *claridad* de los gestos; como para la elocuencia, claridad es su primer requisito. Inmediatamente y sin traductor o comentarista, el espectador tiene que saber comprender la significación de un gesto. Tiene que comprender al bailarín como si fuese mudo y "oírle" sin que un solo sonido salga de su boca. Hablar con sus manos y miembros; esto es la danza puramente mimética. Todo el resto: ropas, máscaras, acompañamiento melódico, es accesorio; el verdadero bailarín puede representar sin música a diversos personajes en todo lo que cada uno tiene de propio (63 64 81).

Pero tiene que respetar la *humanidad*. Será elogiado cuando cada espectador reconozca en la persona imitada sus propios sentimientos, o, mejor dicho, cuando cada uno se contemple a sí mismo, con sus pasiones y reacciones, en el bailarín como en un espejo. Si éste es el caso, el espectador no cabrá en sí de alegría; descubrirá su propia alma, hecha (objetivamente) imagen ante sí; se reconocerá a sí mismo según la antigua sentencia "conócete a ti mismo", y, gracias a "las personas de sabias manos" —como decía Lesbonax—(69), se sentirá enriquecido en su conocimiento (81).

Pero no hay arte sin *medida* (67). En la imitación de la danza hay que guardar medida. En el bailarín todo debe ser justamente ordenado y graciosamente proporcionado, siempre dominado e igual a sí mismo, irreprochable y sin falta. La mala imitación está en transgredir los límites, en subrayar demasiado fuertemente los rasgos, en representar lo grande como gigantesco (81-82), lo delicadamente femenino como afeminado, lo varonil como brutal y fiero (83). Cuando un bailarín, en vez de *representar* la locura de Ayax, hace como si él mismo *estuviese* loco, peca contra el arte. Solamente la gente baja, que carece de todo sentido de adecuación, identifica el arte con la impresión perfecta de la realidad; el arte consiste en *representar* la locura con toda exactitud, pero con el debido dominio, que todo quede dentro de los límites de la *danza* y que el *arte* dramático no desagrade hasta convertirse en una pasión (cuasi-real) equivocada (84). Lo más importante es, pues, hacer gestos perfectos con medida, de tal manera que ninguno parezca inadecuado (69). Como el medio de la danza es el cuerpo elástico, la belleza física debe ser considerada como una condición de toda bella danza.

Observa Luciano de nuevo que, cuando el bailarín danza una lucha sangrienta, el espectador no debe ser impresionado por la amenaza real de ver a los luchadores cubiertos de sangre (como

en las luchas de gladiadores), sino por la gracia y el encanto de unas formas inofensivas (71).

El cuerpo del bailarín ha de ser bello. Para Luciano la belleza ideal está en el canon de Policleto *(Muerte del peregrino).* No habla de números, sino del justo medio: ni demasiado grande ni demasiado pequeño, ni demasiado grueso ni demasiado delgado, ni enano ni gigante, sino de justas proporciones (75)[4]. La forma plástica no basta; hay que contar con la fuerza vital, y por esto el bailarín ha de disponer de un cuerpo tan ágil como musculoso para que pueda plegarse como una caña o tenderse en una actitud vigorosa, según la imitación lo requiera (75-77). También en la descripción de la *Afrodita* cnidiana el justo medio juega su papel *(Erotes).*

El bailarín se mueve. Mueve brazos y manos, y en el movimiento rítmicamente cadenciado, llamado *chironomia,* sigue, con medida y con arreglo a una ley, los bellos movimientos de Hermes, Pólux y Hércules hasta en sus luchas.

Luego hay los movimientos técnicos del torso, las piernas y los pies; piruetas, rotaciones en círculo, saltos, vueltas sobre la espalda (71). La danza es el ejercicio físico más bello y más armonioso; hace al cuerpo dúctil, flexible y ligero y le proporciona una fuerza extraordinaria. El bailarín, desarrollando al mismo tiempo la fuerza y la flexibilidad, realiza algo tan extraordinario como si al mismo tiempo "representara en un solo cuerpo la fuerza atlética de Hércules y la delicadeza de Afrodita" (73). Aquí armoniza Luciano las oposiciones platónicas de lo heroico y lo apacible, la antítesis estoica de tensión y distensión, la *dignitas* de Cicerón con su *venustas.*

Termina el elogio de la belleza física con observaciones éticas y metafísicas: "Cuando el bailarín persigue la belleza y la gracia en todos sus movimientos imitadores, actúa éticamente, porque, según la palabra de Aristóteles, la belleza es una parte del bien supremo. Y cuando domina con medida las pasiones, desarrolla el poderío de la razón en sí y en nosotros; es como si sobre todas las partes del ser que danza de manera patética extendiese la luz de la inteligencia como la sensibilidad se extiende a todo lo largo de nuestro cuerpo" (70). De todo ello resultan las faltas que el bailarín tiene que evitar; en primer lugar, el "solecismo", o sea, los movimientos falsos, que se presentan cuando la mano interpreta otra cosa que el pie y cuando la danza no observa otra cosa que la melodía, el movimiento del desarrollo cronológico de la historia. Luego hay que evitar también la falta de medida y de claridad y las faltas técnicas de

[4] Compárese con la *Physiognomica* supra p.291.

movimiento. Cuando se contempla la danza, vuelve uno más sano; el "amante" es "purificado" de su pasión cuando ha visto sus consecuencias desastrosas; y el que entró triste, se marcha contento. Ha aprendido a conocerse mejor a sí mismo y llorado con lo doloroso, porque la representación de los demás nos ha revelado a nosotros mismos. Ha disfrutado un placer (como en Jonia) y olvidado todas sus preocupaciones y sus asuntos, porque ha mirado a Pan y a los coribantes, los sátiros y los pastores..." (79).

Con esto Luciano proporciona material para el sofista posterior Libanio, el maestro de Juliano, que en su *Pro saltatione* escribe un alegato en favor de la danza tradicional[5]. Progresivamente, los mimos y bailarines, a consecuencia de la obscenidad de sus imitaciones, habían llegado a ser objeto de aversión. Los apologetas del cristianismo les habían hecho blanco de sus ataques. Libanio no trata en modo alguno de defender la categoría social de esta gente; hay que distinguir claramente el arte de la danza del ejecutor de la danza, ya que la estructura de la forma artística (según Aristóteles) es completamente independiente de los sentimientos éticos del artista. ¿Imita el baile muchos actos inmorales? Esto no se puede negar. Pero, en primer lugar, el objeto es independiente de la esencia del arte; la danza puede, asimismo, interpretar sentimientos dignos y elevados, y lo hace. Por lo demás, la finalidad de la danza, dice Libanio, que en esto elogia hedonísticamente el arte por el arte, no es hacer al espectador moralmente mejor, sino deleitar. La danza tiene esta finalidad en común con el teatro, que por su índole tampoco busca moralizar. La danza, con su muda imitación por gestos, no es por cierto más peligrosa que el teatro, que con sus palabras vivas penetra mucho más profundamente en el alma.

2. Los Filóstratos

Con Filóstrato el Mayor volvemos a la estética neosofística de las artes plásticas, más determinadamente de la pintura.

En verdad no se puede hablar aquí de crítica de arte. De hecho, los "sofistas" ponen la contemplación de obras de arte plásticas en la misma línea que las obras literarias; ambas son un tema para ejercicios estilísticos; Filóstrato llama especialmente la atención hacia la manera como los pintores y escultores representan plásticamente las descripciones homéricas y de otros poetas, y hacia lo que, por consiguiente, es el núcleo literario-

[5] Juliano reinó entre 361 y 363.

poético de los cuadros y estatuas. Parece como si el "ut pictura, poesis" fuera el "leitmotiv" de su empresa hasta con omisión del término de comparación "ut". La obra plástica es, en su esencia, poética por su índole; la poesía persigue la expresión plástica: "It is the tendency of Pholostratus to discuss paintings almost as if they were works of literary art" [6]. La belleza de una pintura está en la representación de un acto dentro de un marco determinado y, sobre todo, en la expresión del *ethos* y del *pathos* de los personajes humanos: "The technical excellence of the picture is rarely mentioned... Of colour we read only that it is brilliant... Composition and design are not mentioned... The whole discussion centres on literary problems rather than on problems of painting" [7].

Fairbanks señala en las descripciones de Filóstrato los temas épicos, cómico-humorísticos, idílicos, idealizante-imitativos. La La finalidad de Filóstrato es, pues, "to emphasize and develop the sentiment, be it epic or tragic or odyllic, which he found in the paintings... He is simply trying to outdo the paintings he describes in this appeal to the emotions". No hay cuestión, pues, de análisis técnicos ni descripciones objetivas de formas, pero sí de variaciones literarias sobre el valor expresivo de la plástica, así como de experiencias subjetivas de sentimientos. No se trata de resúmenes históricos sobre el desarrollo del arte, sino de la reproducción en colores de la naturaleza. Importa, gracias al cuadro, obtener la impresión de la realidad.

Filóstrato trata de escribir en un griego puramente ático y es alabado por su nieto por la "extrema gracia y fuerza de su lenguaje" (p.283). No obstante, abandona a veces la sencillez del diálogo y sacrifica a lo ampuloso y lo patético lo rebuscado y lo exagerado del sentimiento asiano [8]: "His effort is to praise the skill of the painter and to cultivate the part of the observer" (p.xxv).

Goethe sentía entusiasta admiración por las *Philostrats Gemälde*, no sólo por los cuadros descritos, sino también por el talento literario del escritor. Para poner orden en los capítulos de Filóstrato, el poeta alemán trazó una clasificación según los temas, relacionándolos con lo trágico-vital, con el amor y la tristeza, con la niñez y la educación juvenil, con Hércules y las demostraciones atléticas, con la caza, la danza y el canto, con los paisajes y vistas marítimas y con los bodegones. Partiendo de

[6] Ed. FAIRBANKS, p.XVIII (Loeb.).
[7] L.c., p.XVIII.
[8] Ejemplos en o.c., p.XXIII.

este plan, se puede llegar ciertamente a comprobaciones interesantes respecto del gusto y del ideal de Filóstrato.

Completamente distinto parece ser el punto de vista de Walter. Claramente le vemos adoptarlo en su exposición de Calístrato. Como los dos Filóstratos, Calístrato piensa más en la belleza de su relato que en la belleza de las estatuas. Para él es un milagro que la materia muerta pueda suscitar la ilusión de cuerpos vivos, movimientos vitales y carne viviente. En algunas descripciones irresistiblemente vuelven todos los adjetivos que caracterizan el estilo gracioso de la literatura; algunas imágenes expresan lo blando, lo flexible, lo suave, lo floreciente, lo cariñoso y lo amable, lo sedoso y lo acariciante, la recreación, la dejadez, el dulce deseo y el ligero sonrojo. Para otras estatuas hay una tendencia "zum zweiten plastischen Typus, der etwa jenem mittleren Charakter der Rhetorik entspricht". Salen aquí palabras como *fuerza, simetría, equilibrio, virilidad, cierta dureza.* En sus *epigrammata Christodoro,* dice Walter, añadirá a esto aún lo reluciente (ἀγλαίη). A un tercer tipo pertenecen el enorme heroísmo de Deífobo, fuerzas en tensión, anchos torsos, miembros macizos, la alta estatura de Crises y la respetabilidad σέβας) de Homero [9].

Filóstrato, cree Walter, difiere de Calístrato: "Des Philostratus Urteil leitet nicht Schonrederei, sondern Kunstverständliche Einsicht... Die Charakteristik durch ästhetische Kategorien tritt zurück"[10]. Es ist verständlich, dass Philostratus nichts von jenen Unterschieden des Schönen oder jener Gliederung des Stiles zu sagen weiss, auf die Rhetorik und Poetik, Architektur und Musik hingeführt wurden" (ib.). A nosotros, por el contrario, nos parece posible sacar también de las descripciones de Filóstrato palabras clasificables en las tres categorías básicas de los estilos literarios. El mismo Walter enumera toda clase de expresiones que tienen relación con lo bonito, lo excitante, lo dulce, lo sonriente, lo blando, lo beatífico (ὄλβιος). Con razón podemos concluir que todos los neosofistas estaban bajo la influencia de la terminología y de la estructura de los géneros fundamentales de estilo cuando, como *rhetores,* describían las obras plásticas.

Todo lo que aparece en los cuadros es bello. Hasta los moribundos y los muertos son bellos; Meneceo cae de rodillas y da la bienvenida a la muerte "con unos ojos bellos y suaves que invitan al sueño" (300,24). La sangre de los heridos tiñe la carne como rojo sobre marfil (350,35). El cadáver de Antíloco sigue siendo bello, ya que la muerte le sorprendió cuando un senti-

9 WALTER, o.c., p.821ss.
10 O.c., p.830.

miento de felicidad ponía la sonrisa en sus labios (350,34). A Panteia le adorna hasta en la muerte un ligero rubor (355). En primer lugar, la belleza es determinada por la proporción; se habla de caderas formadas con medida: γλουτῷ συμμέτρῳ (300,11); de una boca armónica formada: στόμα σύμμετρον (347,23); del tamaño de la nariz: μέτρα τῆς ῥινὸς (334,33); de un cuerpo bien proporcionado: σῶμα σύμμετρον (350,34); de mujeres que florecen en medida belleza: ἐν μετρίῳ τῷ κάλλει (352,25). Pero al mismo tiempo se habla mucho de la flor de la juventud (ὥρα), de todo lo que es delicado y lleno de gracia. Y tampoco escasean las expresiones afables.

Lo más importante es la idea que Filóstrato se forma de la pintura: "El que la menosprecia es injusto respecto de la *poesía*, ya que los poetas, junto con los pintores, nos representan los actos y los pensamientos de los héroes; respecto de la *simetría* y respecto del *arte*, que mediante la simetría tiene parte en la *racionalidad*. La pintura ha sido inventada por los dioses, que por medio de las estaciones pintan la tierra y adornan el cielo. Sabios hombres descubrieron el medio de imitar (la obra de los dioses), y de esta manera fundaron la pintura y la escultura. Esta última se presenta bajo numerosas formas, ya que imita (con numerosos medios): con arcilla modelada, con bronce, con mármol, con marfil y con piedras preciosas grabadas. La pintura imita solamente con colores; pero con este medio ella logra más que la escultura. Porque más que la escultura, ella reproduce *la luz y la sombra*, la *mirada* del loco, del doliente, del alegre; no solamente representa las *cosas*, sino también la *atmósfera* que les rodea a *todas*. Estas consideraciones generales son magníficamente aclaradas por todo lo que Filóstrato escribe en la *Vida de Apolonio de Tyana*. ¿En qué sentido hay que entender la mímesis artística?

Si la pintura es imitación, ¿qué debemos decir entonces de los centauros, unicornios, lobos y caballos que creemos vislumbrar sobre las nubes? ¿Admitiremos (con los epicúreos) que los dioses gastan su tiempo en dibujar bizarros cuadros en el aire? (Pero ¿qué imitan en este supuesto?)

Mucho más razonable parece la afirmación de que somos nosotros los que proyectamos las formas de nuestra imaginación en las nubes. Pero entonces hay dos formas de imitación artística; se pueden crear formas con la sola imaginación, se las puede hacer también con la imaginación y la mano. La primera forma de "imitación" surge naturalmente en todos los hombres; la otra es propia de profesionales que saben manejar el color y el pincel (II 22).

Pero aquí hay que hacer otra distinción. Digamos primero que, incluso cuando el pintor imita la naturaleza "observada", Filóstrato habla aún de colaboración del espíritu y de la mano. Pero hay algo más; el *Zeus* de Olimpia, la *Atenea* del Partenón y la *Afrodita* de Cnido son bellas y llenas de gracia: καλὰ καὶ μεστὰ ὥρας. Y, no obstante, los artistas no han subido a los cielos para considerar allí los rasgos de los dioses. Por lo tanto, habrán recurrido a otro medio (que la observación); no otra cosa que a la imaginación.

La (imitación a base de la) *imaginación* es, pues, un arte más inteligente que la *imitación* (a base de observación). Las ideas de Cicerón son desarrolladas de manera espléndida [11]. También Quintiliano había hablado de las creaciones de valor emotivo de la fantasía y había señalado la necesidad de representarlas de la manera más verosímil: "has imagines, visiones (φαντασίας) quisquis bene conceperit, is erat in affectibus potentissimus. Hunc quidam dicunt εὐφαντασίωτον qui sibi res, voces, actus secundum verum optime fingit" [12]. Pero aquí no se dice nada más que lo que Horacio exigía: "Ficta (voluptatis causa) sint proxima veris"[13]. Filóstrato fue quizás el primero en desarrollar la teoría psicológica de la imaginación e interpretación idealizante y realista.

La imitación en sentido estricto se limita a lo que se ve, la imaginación se extiende a lo imperceptible. La imitación a veces se hace imposible por el miedo y la aversión (de la realidad); la imaginación no es obstaculizada por nada y se alza a la altura de sus intenciones. La imitación no va más allá de la percepción; el artista que presagia a los dioses tiene que poner mucho más en su creación; para captar el carácter de Zeus hay que verle, como Fidias, junto con el firmamento, las estaciones y las estrellas, y para representar a Atenea hay que hacer visible con la imaginación todo lo que pertenece al arte de la guerra y la sabiduría de la paz (VI 19). Todo esto el griego lo logra de otra manera que el egipcio. Este no retrocede ante lo monstruoso, aquél persigue la belleza. Belleza y "cosmos" explican (en los griegos) el origen y existencia de todas las artes; ellos son la misma esencia de las artes: αὐτὸ τὸ εἶναι τέχνας (VI 11).

El que admira un cuadro o un dibujo tiene que disponer, asimismo, de una facultad imitativa; no de la mano, sino de la imaginación. Porque ninguno puede juzgar la reproducción de un caballo o un toro si no se ha formado una representación

11 Supra p.247ss.
12 *Inst. orat.* VI 2 y 29 y XII 10.
13 Supra p.277.

(ideal) de estos animales en su espíritu. Y ninguno puede disfrutar de un cuadro de un Ayax loco si en su imaginación no se ha formado una imagen de Ayax y su amenaza de suicidio.

Partiendo de la imaginación o de la observación, en una palabra, del espíritu, el artista como profesional tiene que materializar su representación con las manos. En la pintura primero se practicaba la monocromía; después se sirvieron de cuatro colores; más tarde de muchos más. Se intentaron retratos mediante las siluetas y los contrastes de luz y sombra, se trató de reconciliar la semejanza individual con la estructura esencial y hacer resaltar al mismo tiempo la inteligencia, el sentido del honor y la valentía. Pero este último aspecto de la pintura hay que ponerlo completamente aparte del colorido y no tiene nada que ver con el color de la sangre o del cabello. Por más abstractas que sean, tales caracterizaciones son verdaderos retratos; si con cal blanca se dibuja un etíope de nariz ancha, pelo crespo, barbilla saliente y ojo nervioso, uno se lo imaginará, aun cuando no lleve color, como completamente negro. Con sólo esto, ya se percibe la realidad (completada con la imaginación), y también cuando se vea solamente el cuadro con la imaginación (II 22). Hay, pues, muchas diferentes bellezas en un cuadro. "Zeuxis, Polignoto y Eufranor encontraron un placer especial en el juego de luz y sombra, insuflaron vida en sus dibujos, dotándolos de profundidad y relieve... Y de esta manera el carácter del cuadro llegó a ser agradable de contemplar" (II 20).

Lo que Filóstrato alaba en sus *Imagines*, lo resume en el entendimiento profesional (σοφία) del pintor.

Este se presenta bajo muchas formas. Hay la *expresión;* Apolo, por ejemplo, es representado en el momento en que la alegría vence a la ira; ambos sentimientos se han convertido en algo especial (331,35). No hay que alabar al pintor por lo que cualquier compañero de profesión sabe hacer, sino por sugerir el amor en la Ariadna dormida (317,25) y la incredulidad de Andrómeda en el momento en que su temor cede a la alegría (336,30).

Hay gran *variedad en los colores*, pero diferentemente elaborados; la *refracción* del sol da color al agua incolora (352,8), y la leche no es solamente reproducida como blanca, sino con el *brillo* grasiento de la nata (339,29). En un paisaje, el pintor dibuja palmeras, de las cuales las masculinas saludan inclinándose ante las femeninas, lo que a toda inteligencia le sugiere la presencia del amor; tal *invención* se debe a la *sophia* (308). Cuando Eros tiende su mano hacia el Bósforo, el pintor nos hace comprender la fábula o el mito (312,30) en o bajo la imagen sensible.

Claro es que en la composición los pavos, o los caballos, o

los erotes se presentan en diferentes actitudes. Pero algo especial es para Filóstrato, como para Luciano, la transición insensible por la que, en el centauro Quirón, el cuerpo humano pasa a ser cuerpo de caballo; el ojo no puede distinguir dónde termina el uno y comienza el otro (342,30). También por los centauros femeninos siente admiración; ¡cuán bello es el contraste del pecho delicado de la mujer con la fuerza del caballo!: el uno hace resaltar al otro en un delicioso contraste de colores y formas (II 3).

Todos han subrayado la concepción realista de Filóstrato. La *ilusión visual* debe ser tan fuerte, que suscite las asociaciones sinestésicas de los otros sentidos. Se *ve* cómo los pavos se deslizan y hacen surgir chorros de agua (307,7). Se *ve* a los amorcillos andar sobre los cisnes y se les *oye* animando a los pájaros, riendo y charlando entre sí; esto se *ve* en sus caras (307.30). Se *ven* los caballos de Hipólito y "se *oye* el cuadro", se oye su relincho (345). En este panel el pintor ha reproducido rosas; os aseguro que se nota su mirada y que han sido pintadas con *olor* (298). ¿Y no se huele los perfumes del jardín, o "están vuestros sentidos atrofiados"? Escuchadme y disfrutaréis el olor de las manzanas pintadas (301,27). Mirad la bien formada boca de Rodogune; si escucháis con atención, quizás os hablará griego (347,25).

El objeto de la pintura es, pues, suscitar la más fuerte impresión posible de *toda* la realidad sensible y psíquica. Ella interpreta un acontecimiento y da la representación de una "fábula". Filóstrato relata primero el mito y sabe muy bien que el pintor lo resume en un solo momento, *destacando los rasgos más característicos* [14]. Para esto emplea expresiones técnicas: "Este es el *logos* del cuadro, dice, y ahora sigue (la descripción de) lo expresamente representativo (ἐναργές),... Un pintor tiene que hacer ver a Poseidón en el momento en que lanza el tridente. La parte izquierda del cuerpo vuelve hacia detrás; la derecha, en un movimiento circular hacia adelante; el artista se esfuerza por la exacta representación de su arte: πρὸς τὸ ἐναργὲς τῆς τέχνης (360). Acentúa cada detalle en esto: "El pintor representa las cosas que están ahí cuando se presentan y a veces tal como se presentan, sin debilitar la verdad por la multiplicidad de las cosas representadas; por el contrario, hace resaltar de cada cosa lo que le es propio (313,24).

La pintura supone "conocimiento" (sophía), pero tiene también algo *demoníaco:* δαιμονίου τέχνης (389,16).

14 Léase también a Luciano sobre la historiografía y el talento de Homero, supra p.351.

Filóstrato concede una atención especial a la perspectiva y al claroscuro.

He aquí a Tebas sitiada; "agradable de ver es la habilidad (sophisma) del pintor". En las murallas están los guerreros; unos presentados de cuerpo entero, otros hasta las caderas, otros hasta el pecho; de otros se ve solamente la cabeza, de otros sólo los yelmos; a lo lejos se distingue únicamente las puntas de las lanzas. Todo esto junto es *perspectiva según la proporción o "analogía"*, "ya que el problema está en engañar a la vista cuando, junto con los planos que avanzan hacia el fondo del cuadro, retrocede" (299,27).

La *iluminación* de una antorcha que el borracho Como tiene en sus manos a alguna distancia de su cuerpo, hace destacar su cuerpo más claramente contra el fondo, mientras que las antorchas de la compañía no nos permiten ver claramente a los otros borrachos (297-298). Filóstrato atribuye un poder especial al contraste de luz y sombra (ἴσχυς) cuando describe un escudo del que se ven ambos lados; hacia fuera reluce; como si tuviese vida, el lado interior es de oscura púrpura, pero el blanco sale de ella, como una flor resplandeciente, hacia fuera (346,26). El asesino de Agamenón es, asimismo, pintado en un cuadro en claroscuro. "Si consideramos la escena como un drama, entonces en breve tiempo se ha representado una tragedia. Si lo consideramos como un cuadro, entonces encontramos más en él que en una tragedia". Allí están la luz de las antorchas en los candeleros, los manjares y el desorden de la mesa del banquete y la sala de fiesta (356). La perspectiva de los colores está tratada con finura; Filóstrato menciona que los peces en el agua cambien de color según la profundidad a que naden; en la superficie parecen oscuros, con la profundidad se hacen más claros; completamente en el fondo, se disuelven en el color de la corriente (314-315). Lo más notable es la descripción de *Hércules* y *Atlas*, que, a nuestro parecer, recuerda la técnica de Pausanias. "Las partes sombreadas del cuerpo de Hércules no merecen admiración especial (porque el cuerpo aparece solamente iluminado por una sola luz. Figuras de pie y tendidas son fácilmente dibujadas y sombreadas con fuerza. Representar exactamente (τὸ ἀκριβοῦν) tal figura no requiere gran habilidad (sophon). Pero la pintura de Atlas torcido y en *raccourci* exige *sophia* especial. Allí vemos degradación en las sombras. Partes salientes, como, por ejemplo, la rodilla, caen en las sombras del pecho inclinado, mientras que partes huecas, y en fuga por la reflexión de otras iluminadas, parecen más ligeras y claras en la sombra. "Las sombras caen

aquí unas sobre otras, pero no hacen cada parte sombreada en la misma medida más oscura que otra, ya que a veces dan luz (por reflexión) en las partes huecas y en fuga" (373,14s)[15]. En parte, Filóstrato el Joven trata los mismos temas que su abuelo: pero es menos objetivo y ve en la pintura, sobre todo, el valor emotivo.

Lo cual no es, en manera alguna, ajeno a su intención; expresamente justifica su punto de vista declarando que la tarea de un cuadro es la de "conmover el alma". La *psychagogia* es aquí expresamente y repetidas veces mencionada; sin nombrarle, apela a Gorgias[16].

La pintura es la más noble entre todas las artes. Se interesa por cosas que no carecen de importancia. Porque el que quiere aprender bien (ὀρθῶς) a pintar (y desea reproducir al hombre, que para los griegos es el objeto propio del arte), tiene que conocer bien la naturaleza humana, así como los signos, a través de los cuales se expresa el *ethos* hasta en el silencio: entre otras cosas, la forma de las mejillas, la mirada y el brillo de los ojos y la curva de las cejas, en cuanto signos fisiognómicos del carácter.

La ilusión (ἀπάτη) producida por el cuadro es algo agradable y no contiene nada digno de reproche. Porque hacerse conmover por cosas que no existen como si creyese que existen, es, cuando no resulta nada nocivo de ello (y uno no se deja engañar seriamente), un medio apto e inocente de cura emotiva del alma o *psychagogia*.

Viejos y doctos escritores han escrito mucho sobre la simetría en la pintura. Ellos han determinado las leyes según las cuales—también en la tercera dimensión—cada parte de un conjunto ha de estar en proporción adecuada o *analogía* respecto de la otra. Para un artista con ἔννοια es imposible querer interpretar los movimientos del alma artísticamente si no se respeta la medida de la armonía, que, naturalmente, es grata a la naturaleza. Una figura que sobrepasara la medida no podría, tal como conviene, expresar los movimientos de una naturaleza bien formada. La vehemencia de la pasión debe, pues, ser domada por la armonía de la forma.

Reflexionando, uno, por fin, decide, dice Filóstrato el Joven, que hay una afinidad entre la pintura y la poesía, porque ambas tienen en común la fantasía (sobre la que Filóstrato el Mayor había escrito). Los poetas hacen, por ejemplo, en el escenario actuar a dioses como si los verdaderos dioses estuviesen realmente

15 Véase *La Antigüedad griega*, supra p.177.

16 Sobre lo siguiente véase el *prooemium* en la ed. de FAIRBANKS.

presentes. Para conmover al alma (psychagogia) y para cautivar con seguridad la imaginación de manera que resulte grata, rodean estas figuras de todos los accesorios que sugieren dignidad, grandeza y poder. De esta manera proceden también los pintores, pero lo que los poetas realizan con palabras, ellos lo realizan con líneas" *(Prooem.* 390-391).

A base de estas consideraciones teóricas, Filóstrato describe algunos cuadros ejecutados con mano experimentada (χειρὸς ἀστείας); no sería digno, dice él con Luciano, pasar en silencio obras tan armoniosas (οὐκ ἀμούσως ἔχουσαι) (391,33).

Como su abuelo, distingue entre el relato poético extenso y el cuadro sintético (392,18); el mismo tema puede ser representado por el pintor y cantado por el poeta (394,13), pero no de la misma manera. En un cuadro se oye a las vacas mugir y rugir la tempestad (409,25); en esto está el ápice de la ἐναργεία. Más aún: se oye vibrar la cuerda del arco al lanzar la flecha (418,18). Filóstrato alaba al pintor por el acierto sugestivo del realismo debido a la habilidad y la exactitud de su mano: σοφὸς καὶ ἀκριβὴς τὴν χεῖρα (396,24). Un cuadro tiene que ser como el discurso, claro y comprensible; ¡cuán agradable es la claridad!: ὡς ἡδὺ τὸ σαφὲς! (396,4).

Pero para Filóstrato el Joven, la claridad está en la expresión de los sentimientos que interpretan la suerte de cada persona (396,5). En la representación del temor religioso, y, no obstante, lleno de gracia, reside la mayor habilidad del artífice: σοφώτερον τοῦ δημιουργοῦ (406,33). En vez de preguntarse cuál es la significación (logos) del cuadro (397,26), el autor a veces busca el *ethos* (393,7). Hasta la belleza queda en segundo plano. "El miedo a la vida y la angustia que el peligro inminente ocasiona, hacen marchitar la flor de la belleza de *Hesione*" (414,15). "La expresión de Meleagro no permite la menor palabra sobre su belleza; en tanta tensión está" (418,1). Evidentemente, para Filóstrato la expresión es lo más importante. En cada descripción volvemos a encontrar el mismo procedimiento; no sólo la mirada, sino también el cabello, tiene que expresar estados de ánimo. La feminidad de las *muchachas scyriacas* (392,20), la virilidad y los movimientos del ánimo—τοῦ θυμοῦ κινήσεσιν—de *Aquiles* (393,25 y 394,8), la ferocidad y la avidez de sangre del *verdugo* (394,25), el triunfo de *Apolo* (395,5), los sentimientos de los *cazadores* (c.3), el miedo de *Alcmene* (399,1), el sentido de lo que *Orfeo* canta (399,20), el amor embelesado—ἐρωτικὸν τι ἔνθεον—que absorbe a *Medea* (401,4), el orgullo jactancioso de *Jasón* (ib., 15s), el disgusto de *Eros* (403,10), la inteligencia de *Pelops* (403,21), la brutalidad de los soldados (408,15), la alegría del

príncipe (408,27), la desesperación de *Medea* y la ira de *Aeëtes* (c.11), la terrible amenaza del *monstruo* que vencerá a Hércules (c.12), la situación miserable de *Jacinto* (416,1), etc., etc.

3. Calístrato

Filóstrato, el Viejo y el Joven, son ambos utilizados por Calístrato en sus *Descripciones*. También elabora numerosos epigramas de los alejandrinos y ve en la descripción de bellas estatuas un grato tema para "escribir bellamente"; pero lo anecdótico y lo decorativo son desterrados aquí; aunque no llegue a ser objetivamente científico, el análisis es menos literario.

Llama la atención, en primer lugar, la importancia que Calístrato da a la inspiración divina de los artistas plásticos. No sólo el arte de los poetas y los prosistas es inspirado cuando una fuerza divina se apodera de su lengua, sino que también las manos de los escultores son movidas a veces por inspiración divina, y entonces producen obras inspiradas y llenas de locura divina. Scopas ha sido movido por tal inspiración al expresar en la creación de esta *Bacante* algo de su propia locura. Y por esto describirá desde el principio el entusiasmo de esta estatua (433,25). Una estatua de *Dionysos* de Praxiteles da asimismo expresión al entusiasmo místico: "Sus ojos resplandecen como fuego, como si fuesen los ojos de un loco. El bronce reproduce la embriaguez báquica y la locura divina (ἐπιθειάζειν), porque Praxiteles según creo, tenía el poder de verter en (la materia muerta de) una estatua el éxtasis dionisíaco" (431,432).

En esta última frase, Calístrato confirma el principio en que, según él, se basa toda la escultura: transformar la materia muerta, pesada, inmóvil, de tal manera que el espectador se haga la ilusión de la vida. No podemos sustraernos a la impresión que Calístrato precisamente subraya los más difíciles logros de la escultura; no la armonía de los contornos, ni la ilusión del movimiento físico, ni la expresión de los sentimientos fundamentales de deseo y dolor (sonrisa arcaica o mueca del rostro), sino la ligereza del cabello en la pesadez del material, la vivacidad de la mirada en un ojo de piedra, la blandura de la carne o del modelado en la dureza indiferente de la materia, la inteligencia, la facultad de percepción, todos los matices del carácter y la pasión en la materia inanimada.

Una estatua de *Dionysos* es "en realidad" bronce, pero parece ruborizarse; no tiene vida, pero parece vivir; es material compacto, pero no parece ofrecer resistencia si hubiese que tocarla

con la yema del dedo (431,15). El *Eros* de Praxiteles no debería seguir siendo bronce; la materia está dominada por el dios. La estatua de bronce pierde su dureza y se hace maravillosamente delicada...; es flexible sin blandura afeminada. Aunque conserva el color del bronce, es claro y fresco. No se mueve, pero está a punto de emprender el vuelo. Está lleno de tanta alegría, que parece que va a romper a reír; el bronce cede bajo el movimiento de la alegre pasión. Sombrean la cara brillantes bucles que resplandecen de juventud. ¡Qué bronce más maravilloso! El extremo de cada rizo irradia tan gracioso color, que al tocarlo no ofrece resistencia; como si fuese blando al tacto. Dédalo dio movimientos a sus bailarines y conciencia a una estatua de oro; pero Praxiteles ha infundido la inteligencia en su bronce y lo ha animado de tal manera, que luego volará por los cielos (c.3).

Y he aquí la descripción de un *Sátiro* de mármol; su pie derecho se despega de la tierra, de tal modo el arte ha trasladado a la piedra el esfuerzo del flautista. Puede verse cómo se hinchan las venas cual si estuviesen animadas por un aliento y el sátiro sopla el aire de sus pulmones para hacer cantar la flauta; la estatua de mármol se pone en movimiento porque el artista nos ha convencido de que el poder de tocar la flauta procede de las íntimas profundidades de este volumen. Una piel suave y miembros graciosos caben en la belleza de un cuerpo virgen; pero el cuerpo de un sátiro, que es un espíritu de la montaña, bailando y saltando en honor de Dionysos, no debe mostrar rasgos amables; de los miembros duros desapareció la flor de la gracia (y el modelado) ha esculpido la forma cuadrada con la pura simetría de las articulaciones y músculos masculinos (c.1).

En la *Bacante* de Scopas, el arte ha convertido, asimismo, la imitación en realidad. Aunque duro, el mármol se ha transformado en suavidad femenina, mientras que su propia fuerza templa la blandura de lo femenino. La estatua no puede moverse, y, no obstante, saltará tan pronto como el dios dé la señal. Al ver la estatua, quedamos mudos, porque parece percibir y sentir; sin ser inspirada por el éxtasis divino, parece entregarse al entusiasmo dionisíaco; de una manera indescriptible parece irradiar de ella la pasión de un alma poseída por la locura del entusiasmo. El cabello cae suelto por la cabeza para ser desenredado por el viento, y está tan repartido, que hace resaltar la gloria de cada trenza por separado. Lo que se ve no se puede creer, y, a pesar de esto, lo increíble se ha hecho visible: el arte supera a la razón cuando uno se da cuenta de que el mármol, aunque materia muerta y pesada, ha sido transformado en la ligereza del pelo,

y se ha subordinado tan enteramente a la imitación de las crenchas, que, sin ser vivas, muestran vitalidad. Las manos también se mueven, y la bacante parece gritar *evohè!* Creando formas muertas, Scopas creaba la verdad y en cuerpos de pura materialidad sabía producir maravillas (τὰ θαύματα). En esto está el genio de la escultura (c.2): la materia se somete en cada aspecto a la voluntad del artista (434,25), que espiritualiza la materia.

La estatua del *Pean* absorbe los sentidos; no ha sido troquelada en vista de una belleza decorativa secundaria (kalos epitheton), sino—un ojo sagrado y benevolente la mueve—expresa de sí mismo la inmensa profundidad de la majestad mezclada con la moderación y el respeto: βάθος ἄφραστον σεμνότητος αἰδοῖ μιγείσης. (434,3). La alusión a lo sublime es clara.

Interesante es también la observación de que un cuadro debe ser la exposición visible de un drama (resumido): δράματος ἐξήγησις (437,21).

Por fin se señala el valor especial de las estatuas alegóricas; el mármol que representa el *Kairos* es en sí una maravilla (θαῦμα) para los ojos; pero el sabio que lo mira con una mirada más experimentada—σὺν αἰσθήσει τεχνικώτερᾳ—, logra encontrar una significación más profunda (logismon) expresada simbólicamente (c.6).

En cuanto a los *Centauros*, aquí vale la misma ley que en la pintura; la estatua tiene que formar una unidad orgánica, como si un caballo por sí mismo, en los músculos y tendones, aspirase a la cabeza de un hombre, mientras que el hombre, desde el ombligo hasta el pie, de manera natural buscara los firmes apoyos de un cuerpo de caballo (c.12). El tema de una estatua que parece tan llena de vida que uno espera oírlo hablar, da lugar a parodias humorísticas. "¡Oh gracia viva en un cuerpo sin vida!, dice un sofista a una *Afrodita;* ¿qué dios te ha creado? ¿Era Peithô, para convencernos de la verdad; o Charis (para hacernos disfrutar la gracia y la belleza); o Eros, que sintoniza con la belleza? Porque, en efecto, nada te falta. La expresión de tu cara, la flor de tu piel, el atractivo de tu mirada, el encanto de tu sonrisa, el rubor de tus mejillas, todo es para mí un signo de que puedes oírme. Incluso tienes voz para hablar; tal vez cierto día te decidirás a hacerlo. Pero entonces estaré lejos de aquí... ¡Oh ingrata y antipática! ¡Infiel para tu fiel amante! A mí no me habrás dado ninguna palabra... Por eso te maldeciré con una maldición que hará temblar a todas las bellezas: ¡Deseo que envejezcas y encanezcas!" *(Phil. de Soph.* II 18,599).

CAPÍTULO V

DE PLUTARCO A PLOTINO

1. PLUTARCO

Plutarco de Queronea (45-125), nombrado por Trajano lugarteniente de Grecia, famoso por sus *Vidas paralelas* y no menos interesante por sus muchos tratados morales, es, según K. Svoboda, también interesante en el terreno estético: "Les idées présentent un tableau assez complet des opinions esthétiques courantes aux premiers temps de l'Empire" [1]. Es un ecléctico que en una forma decididamente platónica funde el aristotelismo y el neopitagorismo, Aristoxeno y Posidonio, y que por algunas observaciones nuevas prepara el terreno al neoplatonismo.

En la metafísica de lo bello señala el papel del amor demoníaco, que, a base de la relación entre la belleza física y la espiritual, nos lleva de las bellas formas sensibles hacia los ideales espirituales y, por fin, hasta la idea de lo bello mismo, hacia la belleza de Dios, fuente y causa de toda gracia.

En el mundo de la experiencia surge la belleza cuando diferentes números, de manera armoniosa y simétrica, es decir, según proporciones sencillas, confluyen en la materia. La belleza sigue siendo concebida a la manera clásica griega; supone el justo medio, que determina la unidad del ser compuesto; del justo medio nace la simetría, la armonía, el orden.

Estos conceptos determinan la belleza moral: la virtud es una conveniencia perfecta que tiene los números necesarios para ella; es un bien perfectamente simétrico al que no falta nada [2]; en el alma ella es, pues, una mesurada ordenación de las pasiones regulada por la razón, un equilibrio nacido de la armonía de las inclinaciones, ninguna de las cuales traspasa sus límites.

Por cierto que en las obras de arte los materiales juegan un papel importante; el arquitecto y el pintor buscan lo precioso y lo bello; pero la belleza de sus creaciones, que deben ser *duraderas, útiles* y *bellas* [3], nace, en primer lugar, de la unión de diferentes materias gracias a la armonía y los números [4].

Hay, pues, belleza tanto en el arte como en la naturaleza.

1 K. SVOBODA, *Les idées esthétiques de Plutarque:* "Mélanges Bidez" (Bruselas 1934) p.917.

2 *De aud.* 13,45c.; cf. *Vet. Stoic. f.* III 83.

3 *Qu. conv.* I 2,618a. Cf. Vitrubio, supra p.286.

4 *De an. procr.* 33,1029e.

Con los estoicos, Plutarco juzga la belleza de la naturaleza superior a la belleza del arte; nada es más bello que el divino todo. Probablemente, Plutarco ha leído a Posidonio para hablar del sol, de la luna y las estrellas, de la armonía de los elementos, de los perfumes y colores de las flores, del canto de las aves; aquí se expresa, en primer lugar, la idea de la finalidad, pero en otro lugar se subraya también la simpatía cósmica. En el mundo todo es animado, y las formas y movimientos de los seres animados están sintonizados unos con otros; los movimientos del cuerpo "simpatizan" con los movimientos del alma, las formas del arco escita con los movimientos del jinete escita, los de la lira y la flauta con los movimientos del músico griego. Todo lo que vive "simpatiza" con Dios [5].

La descripción de la belleza humana se adapta a estos principios. El alma es bella gracias a las armonías que llamamos justicia, moderación y sabiduría. Ella anima el cuerpo; su *ethos* y su *pathos* se expresan en él; la salud, la fuerza y la forma exterior del cuerpo reflejan de manera material la vida del alma [6]. Si el alma desaparece, entonces desaparece la gracia del cuerpo. Y, por otra parte, el que desprecia la belleza del cuerpo, menosprecia la belleza del alma. Pero mientras que la belleza del alma en sí misma es bella y no suscita más que bellos sentimientos, la belleza del cuerpo puede desencadenar malas pasiones. La belleza humana, pues, puede desintegrarse en diferentes partes, si bien como conjunto es la armonía completa de cuerpo y alma [7].

Su doctrina del placer estético es intelectualista. Recuérdese que ya Aristóteles habló de los puros goces de la contemplación; que Aristoxeno contrapone los placeres de la vista y el oído al conocimiento de las estructuras matemáticas; que Panecio distingue al hombre del animal a base de un elemento espiritual: el goce de la armonía, línea en que sigue a Platón y Aristóteles.

Según Plutarco, una percepción *meramente sensible* no puede producir deleite estético; el deleite debe ser mesurado en sí mismo y tener proporción con lo medido. Pero tanto la percepción como la creación de lo medido supone la intervención del espíritu, del intelecto. Luego no se puede gozar de la auténtica belleza en cuanto tal sin la colaboración de la mente con los sentidos. El deleite meramente sensible no es experiencia estética; lo que no es más que agradable al sentido, no merece el predicado de "bello" [8]. Cuando el oído disfruta de aires lascivos, o la

[5] Véanse las referencias en SVOBODA, o.c., p.919-929. Sobre la simpatía véase, ante todo, *Septem sapientium conv.*

[6] *De pulchro* (BERNAYS, VII 136); cf. *La Antigüedad griega*, supra p.97.

[7] Ib.

[8] *Qu. conv.* VII 5.

vista con las sangrientas escenas de los anfiteatros, no puede hablarse de deleite estético, puesto que tales sensaciones no están bajo el régimen del espíritu [9]. Al contrario, el olor y color de las flores pueden ser objeto del más puro deleite estético con tal que se sometan a la razón. No hay por qué despreciarlos so pretexto de que se trata de placeres sin finalidad (biológica) [10], puesto que son formalmente espirituales.

Es cierto que pueden verse animales (las serpientes por ejemplo) a los que se ha domesticado mediante la música. A otros, como los osos, parece gustarles la danza. De donde deducimos que los placeres del oído y la vista son percibidos por la estructura corporal y animal. No niega esto Plutarco; el deleite (estético) supone una materia sensible y ciertos movimientos en la parte irracional. Pero esto solo no basta; sólo podremos hablar de deleite estético cuando también sea percibido por la parte del alma capaz de gozar espiritualmente, cuando se someta a la regulación del entendimiento [11], cuando vaya unido a los auténticos deleites del espíritu, como en el júbilo interior expresado en palabras [12]; cuando lo dignifican Melpomene y Terpsícore, que buscan la armonía en sí misma [13]; cuando lo produzcan no mimos y músicos sensuales, sino poetas serios e inteligentes [14]; cuando no se resuelvan en puras sensaciones, sino en contemplación inteligente.

De aquí se sigue el importante papel del arte, pues sin la técnica, que crea y distingue la medida, los placeres del oído y de la vista cambiarían indefinidamente según el capricho de los sentidos. Sobre las sugerentes formas artísticas hay dos tipos de conceptos: artísticos y no artísticos o profanos. Hay que juzgar de tales obras con la mente y los criterios técnicos, como artista y no como el hombre de la calle, que se guía únicamente por sus sentimientos irracionales [15].

Que la experiencia estética exige una intervención del entendimiento, lo prueba también otro argumento [16]. No nos complacen las personas que vemos en la realidad *verdaderamente* enojadas, tristes o gritando de espanto, pero sí las obras de arte que representan tales pasiones. Hemos de admitir con los epicúreos que es mejor el que imita una pasión que el que la padece. Pero hay más, dice Plutarco: si se ofrecen a un niño dos trozos de

9 *De esu carn.* II 2,997b; *Qu. conv.* VII 5.
10 *Qu. conv.*, III 1,646b.
11 Ib., VII 5. Véase SVOBODA, p.921.
12 Ib., V 1.
13 Ib., IX 14,746b.
14 Ib., VII 5.
15 Influencia de la Stoa: SVOBODA, p.925.
16 *Qu. conv.* V 1.

pan, uno amorfo y otro moldeado, imitando alguna figura determinada, el niño elegirá, sin duda, este último. Si vemos una cosa fea, primero en su realidad física y luego (formando parte armónica de) un cuadro, gozamos tanto de la obra de arte como aborrecimos antes la realidad, v.gr., tratándose de heridos o moribundos. Pero todo lo que es forma, imitación, arte, supone el entendimiento y la razón; luego nos es más grato lo que procede de la razón que no lo que halaga solamente los sentidos. Más nos gusta la imitación que Parmeno hace del cerdo que escuchar los auténticos gruñidos; gozamos con la imitación de pasiones que en la realidad no nos hacen ni pizca de gracia. Para Plutarco, el arte domestica, por decirlo así, mediante la forma, la brutalidad del contenido.

En cuanto al origen del arte, sigue la opinión de Demócrito: nadie ha enseñado a las arañas a tejer, a las golondrinas a construir ni a los pájaros a cantar. El artista humano imita el arte de la naturaleza [17].

El arte es, esencialmente, conocimiento; aquí convergen aristotelismo y estoicismo. El hombre distingue con su entendimiento, en la maraña de su experiencia, lo conveniente de lo inconveniente con arreglo a las necesidades de la vida. Lo primero, pues, que estructura el arte son formas útiles. No crea al azar, sino siguiendo (el determinismo de) la razón; movido por una idea o un plan, el entendimiento se sirve de medios y utensilios "razonables" (p.ej., reglas, medidas, pesos, etc.) para ordenar la materia. En esta ordenación racional consiste formalmente el arte; esto explica por qué algunos artistas troquelan obras cuyos materiales han sido ya previamente preparados por otros [18].

Plutarco conoce varias divisiones del arte. Entre las artes, unas sirven a las necesidades de la vida, otras son para nuestro deleite, otras, en fin, convencen, enseñan o forman el espíritu [19]. Desde otro punto de vista, unas artes son libres y nobles, otras serviles y bajas, según que busquen o no el provecho material y según impliquen trabajo corporal o aspiren al auténtico rigor de la belleza [20]. Aquí el estoicismo no hace más que comentar a Aristóteles y Platón.

No piensa expresamente en las "bellas artes". La belleza de la realidad está por encima de la belleza de toda imitación; pero en la realidad la belleza del espíritu es mayor que la de la materia. Nada hay por encima de la belleza moral; formarse a sí mismo es el sumo arte. ¿De qué sirve la crítica poética, pictó-

17 *De soll. an.* 20,974a.
18 *De fort.* 4,99a; *De Alex. fort.* II 3.335c; *De def. ora* 47.435f.
19 *De div.* II (BERNAYS, VII 113).
20 *Vita Marcelli.*

rica o escultórica si no somos capaces de hacer nuestra propia crítica moral? ¿Para qué respetar la medida y buscar la armonía en los metros y melodías si con ello movemos a otros a cometer excesos y romper la armonía? No por admirar una obra de arte deseamos asemejarnos a ella (p.ej., a tal o cual atleta acaso inmoral); en cambio, el sabio que hace de sí mismo la más bella obra de arte, es considerado por todos digno de imitación [21].

Ya hemos visto cómo Plutarco con estas reservas no rechaza por completo el deleite estético. Sin comentarlo, sino como un hecho que se comprende por sí mismo y que no es reprobable, relata cómo Nicias encontró tal placer en la contemplación de sus obras, que se olvidó de comer y se negaba a venderlas. Podemos gozar del arte con tal que lo hagamos razonablemente y con medida [22].

En cuanto a la poesía, unos buscan en ella la intriga de las bellas "fábulas", otros los placeres del oído: sonidos bellos, melodiosos, ritmados y medidos; hay, en fin, quienes encuentran en ellas ejecutorias de grandeza moral.

Para Plutarco la poesía debe ser edificante en sentido moral, al mismo tiempo que procura placer [23]. De todas maneras, el placer poético ha de ser mesurado [24]. Volvemos a encontrar aquí el principio horaciano y de toda aquella tradición que, partiendo de Platón, va, a través de Neoptolemo de Parión, hasta los grandes estoicos y los maestros alejandrinos. También Estrabón subraya el carácter útil de la poesía, remitiéndose a Polibio y Posidonio.

El hechizo emana de la musicalidad de la forma, pero también de lo admirable y sorprendente del contenido [25]. Es útil no sólo por lo que tiene de formación moral, sino porque enriquece nuestros conocimientos, bien sea acerca de la naturaleza, bien acerca de las pasiones, acciones o caracteres humanos: desde este punto de vista existe una evidente relación entre la poesía y la filosofía; la poesía (tal y como la explican los gramáticos) es una preparación para la filosofía, tesis estoica que ya defendió Máximo de Tiro [26].

Plutarco da más importancia a los placeres producidos por el contenido que a los provocados por el mero valor musical. La ficción es el medio de imitación propio del contenido; un

21 *De tranquill. an.* 9,470a; *De vit. pud.* 16,534f; *An. seni* 5,786b; *Vita Periclis.*
22 *An. seni* 5,786b; *Non posse suav.* 11,1093b.
23 *De aud. poet.* 11,30d *passim.* Ver otras referencias en SVOBODA, 929
24 Ib., 1,14f-15c.
25 SVOBODA, o.c., p.929. Sobre lo admirable en Plutarco, o.c., 2 y 7.
26 *De aud. poet.* 1,15f y 14,35f. Véase supra p.349.

producto de la imaginación, una conmovedora mentira, una fábula más grata que la verdad, algo ficticio en fin, que, sin embargo, debe "parecer verdadero". En un lienzo encontramos colores que, engañosos, representan imágenes como "reales y verdaderas" y hasta más agradables que si fueran simples líneas; así también en un verso gozamos más de la fábula que del verso mismo. La construcción del verso es posterior a la invención de la fábula y, por tanto, algo accidental respecto a lo esencial. Hallamos, pues, placer en las bellas mentiras, es decir, en la representación de un mundo ficticio que consideramos como real a pesar de saber muy bien que es irreal [27]. Si la fábula se interrumpe de pronto, nos sentimos desilusionados, porque, quedando el final en suspenso, no podemos captar el conjunto. Por muy agradables que sean, empero, las fábulas de la poesía (en cuanto a su verosimilitud), quedan muy por bajo de los mitos religiosos, sobre todo de los egipcios [28]. Como vemos, no hay una sola aportación nueva. El carácter fabuloso de la poesía fue ya afirmado por Hesíodo, Platón y Aristóteles; la exigencia de verosimilitud es aristotélica, como también la primacía de la fábula. Cuando Plutarco habla del verso como vehículo de las palabras, para que la lengua no se arrastre por el suelo [29] recuerda a Posidonio; donde distingue la acción real del relato fidedigno y del fabuloso, no hace más que recordar la idea del lecho, el lecho material y el lecho pintado de Platón. Nuevo para nosotros es el paralelo surgido entre Plutarco y Estrabón, como relator éste de Polibio. También Estrabón habla de la ficción, de la utilidad y del placer de la fábula, de la verosimilitud exigida y del vehículo del verso [30].

También bajo otro aspecto imita la poesía a la realidad: como pintura. Plutarco cita a Simónides. "Ut pictura poësis", afirmaba ya el autor de la *Rhetorica ad Herennium*. El pintor se sirve de colores y formas; el poeta, de palabras (Plutarco no alude al ritmo ni a la melodía). El pintor crea una obra que perpetúa la escena, el poeta relata una historia ya pasada. Tal vez su antítesis γιγνόμενας γεγενημένας no es tan clara como la de Dión [31]. Ambos, el pintor y el poeta, han de respetar lo conveniente; pero Plutarco, que vive en una época de cuadros y estatuas realistas, da mucha más importancia a la verosimilitud hasta en la estética de la fealdad. Nos gozamos en la represen-

27 *De aud. poet.* 2,16a y 17b; 7,25b; *De gloria Ath.* 4,347e; *Non posse suav.* 9,1092e.

28 *De Iside et Os.* 20.358f.

29 *De aud. poet.* 2,16b (véase Luciano, supra p.351).

30 Sobre este punto véase SVOBODA, p.931-932.

31 *De poet. aud.* 3,17f; *Quo modo adul.* 15.58b; *De gloria Ath.* 3,346f; sobre Dión (XII 62,70) véase supra p.329 y SVOBODA, p.934.

tación fidedigna y pulcra de un lagarto, o de un mono, o de un Tersites no porque su forma natural sea bella, sino por lo razonable y simétrico de la imitación; si un pintor pretendiera representar lo feo como hermoso, pecaría tanto contra la verdad como contra la conveniencia. Luego también el poeta tiene derecho a representar, en la imitación de la vida humana, tanto la virtud como el vicio, la dicha y el dolor, la grandeza y la flaqueza, y esto aun tratándose de dioses. Conviene, pues, advertir que la poesía no se limita a la imitación de lo bello y lo noble, que sus personajes no han de ser todos necesariamente buenos; que una cosa es complacerse en las bellas representaciones, y otra muy distinta aprobar las deformidades eventualmente representadas; que el poeta puede muy bien representar el mal de manera atrayente (en cuanto a la forma) sin dejar de condenar el contenido. Quien sepa comprender esto no ha de temer ningún daño de la poesía [32].

Plutarco justifica expresamente la imitación de lo feo y lo bello por la necesidad de variar. Le gusta la variedad aun en la naturaleza, pues explica la belleza del pavo real por la multiplicidad y variedad de sus matices y colores (cita a este propósito a Crisipo) [33]. Para él más aún que para Aristóteles, el gran tema de la poesía es la vida; Aristóteles afirmó que la tragedia imita los caracteres, acciones y pasiones, y Cicerón y Estrabón resumieron tal idea en la de imitación de la vida [34].

Al igual que Platón, Plutarco considera al poeta inspirado superior al mero versificador [35]. La inspiración poético-musical es, como el entusiasmo profético, algo báquico, heroico y erótico, una especie de delirio causado por los dioses [35]. La explicación está en la simpatía; debe existir una cierta simpatía entre los movimientos del dios y los del alma, pues así como el cuerpo no puede ser movido contra su naturaleza, así tampoco el alma, que carece de oído, puede hacerse de golpe melómana; la inspiración no es, pues, más que la convergencia del dios armonioso con el alma armoniosa. Transforma el espejo los objetos reflejados; la cera y el metal imprimen su propio sello en la figura que los acuña, y de igual modo cada alma, según sus propia estructura, reacciona con propios movimientos a la inspiración del dios, fusión de actividades que no es otra cosa que el entusiasmo. ¡Pero hay más! También entre cuerpo y alma debe

32 *De poet. aud.* 3,17f.

33 *Ib.* Para la cita de Crisipo, *De Stoic. rep.* 21,1044c y *De lib. educ.* 9,7b.

34 *Poet.* I 1447a y 6,1450a. Las palabras de Cicerón "comoedia... imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis" son citadas por DONATO, *De com.* 5 o *Excerpta de com.* (ed. WESSNER) I 22. Cf. ESTRABÓN, 17 y DIÓG. LAERCIO, VII 60.

35 *De virt. mor.* 12,452b.

existir simpatía. Apolo produce en el alma las "intuiciones"; pero sólo mediante el cuerpo puede el alma inspirada darnos su "expresión en palabras". En los tiempos antiguos, la simpatía de cuerpo y alma era más íntima y estaba más extendida; por eso fueron sabios como Solón tantos poetas entusiastas, borrachos como Anacreonte y enamoradas como Safo; hoy día, en cambio, la mayor parte de los enamorados no expresan su inspiración en verso; se apean del carro de la poesía. En cuanto a los borrachos, no deja de ser cierto que el vino agiliza los espíritus animales y produce un desahogo que facilita la aparición de "nuevas representaciones" [36].

De los géneros literarios sólo menciona Plutarco la tragedia y la comedia. Se sirve de Aristóteles, pero a quien cita directamente es a Gorgias; el poeta que "engaña" al público es "mejor" (artista) que el que es incapaz de hacerlo, y el espectador que se deja "engañar" es "más sabio" que el que se resiste [37].

No es extraño el ver atribuido a Plutarco el *De vita et poesi Homeri;* en ella se encuentran, efectivamente, gran parte de sus ideas. El poeta sorprende, divierte y corrige al hombre. Por eso relata fábulas a veces inverosímiles, pero que, sin embargo, persuaden; de ahí que eleve por encima de lo ordinario tanto el contenido representado como la forma representativa. El poeta imita a la naturaleza; imita tanto a los perversos como a los virtuosos, si bien sólo a los buenos ha de poner como ejemplo. Homero es el padre tanto de la tragedia como de la comedia; mezcla lo divertido con lo aterrador, porque el alma no sólo ha de ser puesta en tensión, sino que ha divertirse también. Y es el padre de la tragedia, no sólo en razón de lo sublime de la acción, el pensamiento y el lenguaje, sino también por la forma dramática. Finalmente es el maestro en la pintura—conforme al aforismo de Simónides: "ut pictura, poësis"—, ya que por la fuerza de su imaginación y sus dulces palabras nos hace "ver" los dioses y los hombres, los paisajes y los animales.

La poesía brinda a Plutarco la ocasión de hablar de las artes plásticas. Imitan a la naturaleza, y por eso su característica principal ha de ser la "verosimilitud". Ahora bien, el general que gana una batalla es mejor que el pintor que tan sólo la representa, y un trofeo real es mejor que un cuadro, y la realidad práctica, mejor que la imitación artística [38]. La alabanza que las obras merecen no hay por qué trasladarla, sin más, a los artistas.

36 *Amatorius* 16,758d.

37 *De Pythiae orat.* 7,397c y 21,404b. Cf. *De def. orac.* 48-50 y *Quaest. conv.* 7.10,715e.

38 *De pot. aud.* 1,15d y *De glor. Ath.* 5,348c.

Pero ¿qué es lo que se ha de representar? Ciertamente, la forma exterior de los hombres, pero más aún su carácter; no basta retratar la cabeza inclinada y la humedecida mirada de Alejandro; es preciso expresar su coraje y virtud, como hizo Lisipo [40]. Para el realismo lo principal no reside en representar todas las arrugas y pliegues; el verdadero pintor sugiere perfectamente la semejanza sin representar expresamente todos los detalles a la vez; evita al mismo tiempo la ausencia de parecido y la de belleza [41]. Reúne el realismo con el idealismo.

Colores y líneas son los medios de que se sirve el pintor. Parece que Plutarco estima en más la capacidad imitativa y de belleza de los colores que las de la línea. Alude al claroscuro, y afirma que el fondo y los vanos se han de pintar más oscuro que los perfiles y bultos [42]. El relieve nace de la colocación de colores más oscuros al lado de otros más claros [43]. Para juzgar del conjunto y lograr una visión general, no es raro que el pintor se distancie de su obra [44]. Así hacen también los peritos; pero éstos añaden a la ojeada de conjunto el análisis de cada parte [45].

También se atribuye a Plutarco un tratado, *De musica;* se discute su autenticidad, si bien el contenido coincide enteramente con las opiniones mantenidas por Plutarco en otros lugares acerca de la música. Desde un punto de vista religioso, reserva a la música una doble función: la alabanza de los dioses y el enaltecimiento de las almas [46]. Pero, siguiendo en esto a Aristoxeno, reconoce que también la música es propia del banquete festivo, donde la armonía y el ritmo deben contribuir a mesurar los convites [47]. También admite con Platón que las personas aficionadas a la música saben distinguir en todas las cosas lo bello de lo feo [48]. Por eso dijo Homero que la música es útil y no sólo agradable [49].

Los elementos de la música son *melos,* ritmo y letra [50]. Consisten, respectivamente, en sonidos, tiempos y sílabas. La letra no está subordinada al *melos;* la música, en cambio, sí lo está a la palabra [51]. En la música hay que huir del virtuosismo y de los excesos de armonía o policordismo; para la letra valen las

39 *De glor. Ath.* 2.346.
40 *De Alex. fort.* 2,2,335b.
41 *Quo modo adul.* 9,53d; 22,64a y *Cimon* 2. *Cf.* nuestra *La Antigüedad griega,* supra p.166s.
42 *Quo modo adul.* 14,57c; *De tranq. an.* 15.473f; *De Arati sign.*, apud BERNAYS, VII 103.
43 Ver nota anterior: *Quo modo adul.*
44 *De coh. ira* I 452f.
45 *De gen. Socr.* 1,575b y *Arist. categ.* I.
46 42,1146c.
47 43,1146f.
48 41,1146a.
49 40,1145a.
50 35,1144a.
51 30,1141c.

reglas de la poesía y la moral [52]. Para juzgar de una obra musical no hay que apoyarse exclusivamente en la experiencia ni en el razonamiento puro tampoco; hay que conjugarlos. Mediante la percepción sensible captamos cada uno de los elementos para considerar aparte el *melos*, el ritmo y la letra. Mediante el entendimiento, en cambio, podemos considerar los elementos en su contexto, y en el conjunto se plantea el problema de si el *melos* y el ritmo juntos expresan convenientemente el *ethos* o contenido afectivo de la poesía [53].

El *De vita et poesi Homeri* acentúa, sobre todo, el parentesco entre la armonía del alma y la de la música. Y cita complacido a Pitágoras y a Homero para subrayar el múltiple papel jugado a este respecto por la música [54].

Idénticas tesis encontramos en obras ciertamente auténticas de Plutarco. El origen de la música hay que buscarlo, según Teofrasto, en el dolor, el placer y el entusiasmo. El dolor hace cantar a los oradores y actores trágicos; el placer hace danzar; los movimientos rítmicos dan lugar a la poesía; el entusiasmo, en fin, se manifiesta en los movimientos y gritos de los bacantes, profetas y dementes. Plutarco cree encontrar en el amor, que reúne en sí el dolor, la alegría y el éxtasis, una cuarta causa de la música [55].

En cuanto al entusiasmo, que en el *De Pythiae oraculis* es considerado como la única o principal fuente de la música, ya vimos que su explicación está en la misma línea que la de Posidonio [56].

El efecto de la música es descrito enteramente según la tradición: pacifica a las bestias y a los hombres en la parte irracional del alma en que anidan la brutalidad, la cólera y el dolor; por otro lado, incita al coraje, al entusiasmo y al trabajo; en otras ocasiones purifica las fuentes del llanto y, una vez desahogados, nos libra de nuevas lamentaciones; proporciona un placer inocente en los banquetes..., aunque también a veces excita los nervios [57].

Los propios instrumentos tienen parte en este efecto por razón de la "simpatía" que les liga a sus tañedores; son ellos directamente quienes se lamentan, gritan de alegría, cantan o se expanden en armonías con los sentimientos, situaciones e imágenes de quienes los tocan [58].

52 18,1137a y 33.1142f.
53 Sobre la relación entre el *De Musica* y sus obras auténticas, SVOBODA, p.944.
54 147s y *De Mus.* 40.1145d.
55 *Quaest. conv.* I 5,2,623a.
56 Véase supra p.385.
57 Citas en SVOBODA, o.c., p.942. Sobre la *catharsis* véase *Quaest. conv.* III 8.
58 *De virt. mor.* 4,442f.

De la música en cuanto tal Plutarco sólo cita dos elementos: *melos* y ritmo [59]. El *melos* estriba en el tono, que es un sonido idéntico a sí mismo; de dos tonos diferentes nace el intervalo. Si dos tonos, uno alto y otro bajo, se coordinan según una proporción simple, tendremos entonces la consonancia. De la sucesión ordenada de tonos consonantes cuyos intervalos están regidos por proporciones y, en consecuencia, por números, nace la armonía [60]. Juzgan de la armonía tanto el oído como el entendimiento; en algunos lugares pone Plutarco al entendimiento por encima del oído [61].

En las *Quaestiones convivales* [62] hace Plutarco a uno de los convidados exponer sus ideas sobre el arte de la danza. A tres se reducen sus elementos constitutivos; en primer lugar, el movimiento mismo o gesto (φορά); después, la figura (σχῆμα), contenida entre el principio y el fin del movimiento, y que, por consiguiente, remata en una eventual parada; y, finalmente, la expresión (δεῖξις), que supone una serie ordenada de figuras continuas. El paralelo con el sonido, el intervalo y la armonía es evidente [63].

La danza es, por naturaleza, imitación; el gesto "imita" el movimiento de la acción o pasión: es expresivo. La figura es expresión inmediata de la forma o la postura que adopta el cuerpo. La δεῖξις indica todo lo relativo a la fábula: el cielo y la tierra, los otros actores y el público; evoca, por consiguiente, las palabras, que siempre significan algo en sentido propio; el gesto y la figura, en cambio, imitan más bien al modo de la onomatopeya o sugieren como las metáforas. Cuando en conjunto la *deixis* sea verosímil, ritmada y medida, podrá decirse artística; si faltan tales elementos, será prosaica.

La danza es una poesía sin palabras, como la poesía es una danza con plabras. Esta paráfrasis de Simónides está justificada por el hecho de que entre poesía y pintura no hay nada común, mientras que tanto la danza como la poesía imitan, estando ambas unidas por la historia y ambas sujetas al ritmo. Cuando se dice "ut pictura poësis", la poesía es como el color; la danza, semejante a la línea del cuadro.

"¡Qué lástima, dice Ammonio (estamos a medio siglo de Lu-

59 *Quaest. conv.* VII 8,4,713c.
60 Sobre estos detalles técnicos, SVOBODA, p.943.
61 *De E.* 10,389d y *De an. procr.* 27,1021b.
62 IX 15.
63 Véase *La Antigüedad griega*, supra p.20.

ciano todavía)[64], que da danza haya caído en tan absoluta decadencia y que, al igual que la más abyecta poesía, domine el teatro y la música!"

2. Marco Aurelio

Mientras Plutarco es un ejemplo clásico de eclecticismo, la estética del emperador Marco Aurelio, tal como se nos conserva en dos pasajes de sus *Meditaciones,* tiene un sabor declaradamente estoico. Recuerda manifiestamente a Cicerón y, por tanto, a Posidonio y Panecio.

Marco Aurelio reconoce una doble belleza: la belleza de lo necesario y la de lo accesorio, lo casual, lo imprevisto. Acerca de la primera no dice nada especial, pero la supone en todo. Cada cosa ha sido producida en vistas a una función determinada; así el caballo, la vid y aun el sol y los demás dioses (VIII 19). Al cumplimiento de esta función cada cosa ha sido ordenada, según su propia esencia, por la razón o principio ordenador de la naturaleza, directamente hacia su fin; lo que vale para la saeta, vale igualmente para el entendimiento (VIII 60). La naturaleza, pues, provee a cada cosa de principio y fin y del movimiento mismo hacia el fin, lo cual, en definitiva, es racional, no caprichoso. Por lo mismo, es también bello[65]. Cuando el jugador lanza la pelota, no está su bien en subir, ni su mal en bajar y caer al suelo, como tampoco para la pompa de jabón reside su bien en formarse ni su mal en desvanecerse (VIII 20; IX 17). Todo lo natural y necesario es, por naturaleza, racional ordenado y bello.

También el hombre tiene que actuar y producir conforme a este principio. Podemos pasar por alto la "naturalidad" moral. En el orden poético, Marco Aurelio rechaza expresamente todo exceso de arte, es decir, toda artificiosidad (I 17); desearía hablar en el Senado como Augusto, respondiendo a todas las exigencias del estoicismo y del aticismo de manera clara, sana y conveniente (VIII 30), y no preocupado en adornar y "embellecer" la expresión, sino buscando solamente la belleza funcional.

Pero no sólo es bella la naturaleza necesaria; también las cosas accesorias y fortuitas que se añaden a las formas naturales tienen algo de gracia y atractivo. Tomemos un pan; acaso al cocer se agrietó y hendió más de lo debido, tal vez contra la voluntad y el arte del propio panadero. Pues bien, aun estas grietas irregulares tienen su belleza y su atractivo y estimulan el

64 Sobre Luciano, supra p.362 (Amonio es el personaje que en Plutarco explica la teoría de la danza).

65 La belleza dice relación a la propia función de cada cosa. Cf. Luciano, p.358.

apetito. Cuando los higos están ya completamente maduros, se abren, y las aceitunas que caen del árbol brillan con un matiz especial. Al contemplar aisladas algunas cosas, por ejemplo, una palmera inclinada hacia el suelo, la piel de la frente de un león o el espumarajo de un jabalí, nada encontramos que parezca en sí bello; pero, cuando contemplamos estos fenómenos integrados en su conjunto, encontraremos que tales formas, en cuanto acompañan (y hacen resaltar) a las obras (necesarias y esenciales) de la naturaleza, hacen más bellas a estas formas (fundamentales) y les comunican un nuevo atractivo".

Para Marco Aurelio toda belleza es, por naturaleza, una finalidad funcional; pero también cuanto haga resaltar esta finalidad, aun tratándose de accidentes casuales, contribuye a reforzar la belleza de la impresión. Pero esta finalidad, ¿es puramente antropocéntrica? ¡Ni mucho menos! Advierta el lector cómo el emperador ensalza no sólo la belleza de las aceitunas brillantes que estimulan *nuestro* apetito, sino la del jabalí espumajeante, representado en el cumplimiento de *su* propia función.

El texto confirma esta interpretación e introduce una nueva idea: la belleza de lo particular no debe ser considerada solamente en relación con el conjunto particular de que forma parte, sino en relación con el universo entero. "Todo revelaría al hombre una especial gracia estética si el hombre tuviera el sentimiento y la inteligencia profunda del universo y viera cualquier detalle como parte del conjunto (y descubriera en cualquier fenómeno la acción de la razón que lo penetra y lo dirige todo). Entonces consideraría el hombre con igual sentimiento estético las abiertas fauces de las fieras reales y las pintadas de las imágenes y lienzos. Hasta en una mujer vieja o en un achacoso anciano descubriría cierta finalidad y belleza, así como admiraría en los niños la gracia que convoca al afecto. Tales sentimientos estéticos se dan en la realidad en efecto, pero no todos les hacen caso. Sólo quien conozca la actividad artística de la naturaleza y las obras que ella realiza podrá cumplidamente gozar de estas bellezas" (III 2).

La condición objetiva de toda belleza consiste en la adaptación de una forma a su fin, sea de un color formal a una armonía total, como en el lienzo, sea de la ferocidad de unas fauces abiertas al temperamento de la fiera, como en la realidad. La condición subjetiva (para estos goces) debe ser una cierta indiferencia hacia todo, al subir de la piedra como a su caída, al orto de la juventud como al ocaso de la vida. "Debiéramos avergonzarnos por maravillarnos de que la higuera dé higos; avergoncémonos de sentirnos maravillados ante el hecho de que la na-

turaleza produzca los frutos que debe producir" (VIII 15). El sabio percibe las formas tal como son dentro de la racionalidad del universo; se limita a la percepción inmediata, sin alterarla con representaciones subjetivas (VIII 49). La belleza es, pues, algo objetivo. "Todo lo que es bello, de cualquier modo que sea, es bello en sí mismo, está determinado en sí mismo y ninguna alabanza o reprobación puede alterarlo... Al ser alabado un objeto bello, no por eso se hace mejor o peor de lo que ya es. La belleza tanto en las cosas naturales como en las obras de arte no necesita de admiradores; nada precisa fuera de sí misma: nada fuera de su propia ley y verdad; nada que no sea su propia honestidad y forma bella. ¿Qué hay que se torne hermoso por alabarlo? ¿No es cierto que la joya conserva todo su brillo aunque nadie la vea? ¿Y el oro, y el marfil, y la púrpura? ¿Y una lira o una espada, una flor o un arbusto, (no son bellos por razón de su misma estructura objetiva)?" (II 1).

3. La "Hermética"

Para Marco Aurelio la belleza es, esencialmente, la expresión de una adaptación; para los músicos es una ordenación fundamentalmente matemática. La estética musical no sólo es defendida por los profesionales, se encuentra también en los filósofos de profesión, en los eclécticos y en la filosofía popular.

Imposible en este contexto no hablar de la *Hermética* y de los *Oráculos caldeos*. Ya en Plutarco se observa cierta curiosidad por Isis y Osiris. En la *Hermética* se identifica al sabio Thoth con Hermes, Imhotep con Esculapio, Ptah con el Noûs. El eclecticismo griego asimila tendencias judías y tradiciones egipcias. Los trozos más antiguos de la *Hermética* se remontan a la primera mitad del siglo II; la cosmogonía de Thoth existía ya bajo Adriano; Clemente de Alejandría hace referencias a ella; la serie de "Asclepius" estaba ya ciertamente completa antes de comenzar el siglo III [66].

Asclepius y *Poimandres* suponen una concepción estético-musical del universo; claro está que tiene un carácter íntimamente religioso y místico-piadoso, lo cual constituye una novedad en el sentimiento estético.

La teoría sobre el orden del mundo recuerda al estoicismo más o menos platonizado. "El determinismo lógico-necesario de la razón fuerza a las naturalezas a determinadas operaciones": "necessitas cogit ad effectum, quae ex illius primordiis pendent".

[66] Véase la interpretación de Festugiere en la ed. de Budé.

De las operaciones nace el orden. Pero nada existe sin la composición armoniosa del orden. Por consiguiente, el mundo es de una belleza perfecta. En cuanto "cosmos", esto es, como composición bella, el mundo es dominado por el orden, y el orden lo mantiene en la existencia: "Nihil est sine ordinis compositione. In omnibus mundus (i.e. cosmos) iste perfectus est: ipse enim mundus ordine gestatur vel totus constat ex ordine" *(Ascl.* 39). El mundo es un cosmos, dice el *Poimandres,* gracias a Dios (IX 8 y XII 14). La esencia de Dios es ser sabiduría y belleza; la esencia del mundo, orden y *taxis.* En el mundo sensible, la esencia del tiempo es mutación; la esencia del devenir, vida y muerte... *(Poim.* XI 1).

Ahora bien, quien dice orden, dice música. La filosofía *pura,* que lo considera todo desde una perspectiva religiosa, sentirá admiración ante el modo como, por leyes matemáticas, los astros están determinados a retornar a sus posiciones iniciales, su posición está predeterminada tanto como la órbita de sus evoluciones. Números son los que determinan las dimensiones, cantidades y calidades de la tierra, los abismos del océano, los cielos a los que se extiende la fuerza del fuego y todas las naturalezas y operaciones de estos seres.

Pero todo esto no es otra cosa sino música: "Musicen vero nosse nihil aliud est, nisi cunctarum omnium rerum ordinem scire, quaeque sit divina ratio sortita". Comprender la *música* es comprender el *orden* de todas aquellas realidades y saber conforme a qué plan divino han sido ordenadas. Pues el orden de todos aquellos seres particulares, a quienes la razón del Artista divino ha armonizado en un solo conjunto, nos hace escuchar una melodía divina como una dulce y auténtica sinfonía: "ordo enim rerum singularium in unum omnium artifici ratione conlatus, concentum quemdam melo divino dulcissimum verissimumque conficiet" *(Ascl.* 13).

Dios es, por naturaleza, creador de música—κατὰ φύσιν μουσικὸς—, y si en el concierto del universo oímos disonancias, no se deben al hálito divino, sino a las deficiencias de algún instrumento: La culpa es de la flauta, no del flautista *(Poim.* XVIII).

Lo que se ve del mundo es música visible; como Cicerón en el *Somnium Scipionis,* también el piadoso autor se traslada a las esferas celestes, desde donde puede percibir mejor las esferas supremas, los astros inferiores y, muy lejos, la tierra también. ¡Qué aspecto! "El orden del cosmos bello y la belleza cósmica del orden" (V 7). Si quieres ser Dios invisible, piérdete en el orden musical de su obra (V 3 - 4). Mira también la evolución del cuerpo humano, en cada uno de cuyos estadios cada órgano es

una obra de arte, mientras brilla el conjunto como una obra de extraordinaria belleza y simetría: περικαλλῆ καὶ μεμετρημένα (V 6). Para el mundo, el hombre es, en cuanto microcosmos, una magnífica joya; para el hombre, el mundo, como macrocosmos, un cuadro de belleza: "efficit Deus ut sit homo et mundus uterque ornamento sibi, ut ex hac hominis divina compositione, mundus graece rectius kosmos dictus esse videatur" *(Ascl.* 10).

De estas especulaciones metafísico-religiosas sobre la "música mundana" se deduce la tarea propia de la música audible. "Sólo el hombre es religioso; la diferencia entre él y los demás animales estriba en el hecho de que el hombre puede rendir honor a Dios. Este honor, esta admiración religiosa, esta adoración y esta alabanza son la dicha de los dioses celestiales." Y en esto reside la explicación de la inspiración artística. "Dios envía al corazón de algunos hombres el coro de las musas para que la tierra no quede sumida en la ferocidad bestial en que permanecería si para siempre hubiera de faltarle la dulzura del *melos;* su deseo es que los hombres, mediante sus propios cantos inspirados por las musas, alaben al Padre del universo, y así extiendan la suavidad de la armonía, no sólo en alabanza de lo celestial, sino también en la ordenación de lo terreno" *(Ascl.* 9). El alma, pues, de la música es el sentimiento religioso [67].

Del cielo bajan las musas a la tierra; de la tierra suben otra vez al cielo. También la escultura se concibe con arreglo a idéntico esquema. Como los bellos cantos, también las bellas estatuas contienen algo terreno y algo celestial: "Species vero deorum, quas conformat humanitas ex utraque natura conformatae sunt, ex divina... et ex ea quae intra homines est, id est ex materia." Las estatuas, en efecto, se forman a imagen y semejanza del cuerpo humano: "ut ipsa humanitas deos suos ex sui vultus similitudine figuraret". Entonces, mediante prácticas mágicas, de las plantas, joyas y aromas enterrados en la estatua egipcia se extraen fuerzas sobrenaturales: "virtutem de mundi natura convenientem... de herbis, lapidibus et aromatibus" *(Ascl.* 37), y de esta manera se inspira en las estatuas una vida misteriosa, que se manifiesta luego mediante oráculos, curaciones, castigos, etc. *(Ascl.* 23). El culto se sirve de la música, que imita las armonías celestiales; gracias a ella les parece a los dioses más corto su destierro entre los hombres: "oblectantur hymnis et laudibus et dulcissimis sonis in modum caelestis harmoniae concinentibus ut illud quod caeleste est possit laetum, humanitatis patiens, longa durare per tempora" (ib., 37).

67 Cf. Plutarco supra p.387.

Manifiéstase al mismo tiempo en el *Poimandres* un concepto estético enteramente nuevo: *la esencia de la belleza no es la simetría, sino la luminosidad viviente,* algo simple, inefable. Los libros de la primera serie de *Hermetica* se inspiran ya en este tema.

La mayor desdicha que puede ocurrir al hombre es la de no conocer a Dios. Dios es, por esencia, luz brillante, (τὸ λαμπρὸν φῶς); invisible a los ojos, pero perceptible por el entendimiento y el corazón, (νῷ καὶ καρδίᾳ) (VII 1). Si concibes a Dios, concebirás al mismo tiempo lo bello y lo bueno, lo sobrenatural iluminador y lo divinamente iluminado a la vez (VI 5). Cuando asciendes a Dios, por tanto, vas a la belleza y a la luz, y el camino por donde transcurres es camino de inteligencia y de piedad (VI 5).

Dios es, por naturaleza, vida y luz: *Zoè* y *Phôs* (I 12 y XIII 11, 19). "Veo, dice Poimandres, una vista sin límites en que todas las cosas se disuelven en luz, una visión de serenidad y alegría: φῶς δὲ πάντα γεγενημένα, εὔδιον τε καὶ ἵλαρον (I 4). Percibiendo esta visión, me enciendo en amor. Y veo cómo en mi propio *noûs* la luz reúne un mundo de innumerables fuerzas, se convierte igualmente en un mundo sin límites mientras que una fuerza divina la rodea" (I 7). Puesto que el *noûs* divino es luz y vida —*zoè kaì phôs*—, ha de brillar como belleza luminosa. Pues belleza hay no sólo alrededor de la esencia de Dios—peri autou tèn ousian—, sino en su misma esencia. Si podemos atribuir a Dios esencia, esta esencia es hermosura. Pero no podemos comprender la hermosura en sí misma; sólo representaciones suyas nos es dado admirar. Imposible comprender lo bello; no lo podemos ver en sí mismo. Ni siquiera lo podemos descubrir, en sentido propio, en las cosas terrenas, pues éstas son sólo imágenes de lo bello, sombras suyas como las que vemos en las bambalinas teatrales (VI 1).

"Del *nous* divino, en quien se juntan luz y vida, nace un hombre luminoso enteramente semejante al *noûs;* el hombre es extremadamente hermoso por ser imagen del Padre. Contemplándole, Dios se enamora de su propia forma (I 12)... Pero en el borde mismo de esta realidad luminosa aparece la naturaleza corporal." "El hombre ideal mostró a esta naturaleza la forma bella de la divinidad que lleva en sí. Y la naturaleza sonrió enamorada al ver reflejados en el agua y representados en las formas de la tierra los rasgos de esta forma bellísima: τῆς καλλίστης μορφῆς. Y cuando, por otro lado, el hombre vio su reflejo en la materia racional, vino a morar en ella por puro amor. Y la na-

turaleza le abrazó. Y se unieron, pues que los dos morían de amor" (I 14). De este amor nacieron los hombres terrestres.

Uno y simple, elevado sobre la armonía de la multiplicidad, el hombre, incorporándose la materia, se hizo algo compuesto, que gracias a la armonía conservó algo de la unidad luminosa: ἐν αρμόνιος δοῦλος. De "luz y vida" que era en su forma luminosa, pasó a ser alma y entendimiento en la materia, al convertirse la vida eterna en alma, y la luz pura en entendimiento. De ahí nacieron los siete primeros hombres, que corresponden a los siete dominadores, esto es, las siete fuerzas fundamentales de la necesidad o hado (εἱμαρμένη) en la historia (I 17).

Mediante el alma y el entendimiento—reflejos de Zoè y de Phôs, o, mejor dicho, de una vida luminosa que es luz viviente—, el hombre entra en contacto con el reflejo de la belleza. Pero, debido a su materialidad, es atraído por los repugnantes placeres de la materia y de la carne (μυσαρᾶς ἡδονῆς) (VII 5). Pierde de vista a Dios y la belleza espiritual y se convierte en una muerte viviente: τὸν Ζῶντα Θάνατον (VII 1). Una elección se le impone: o el placer tangible o el Dios invisible (IV). Confunde el bien y el mal. No podemos renegar de la carne, pues la necesitamos, y no podemos, por tanto, ni odiarla ni evitarla. (Por otro lado, sólo podemos desear la pura luz.) De ahí que nos sirvamos del mal (de los placeres carnales), sin podernos sentir jamás satisfechos (por razón del deseo de Dios)" (VI 6). Si seguimos la piedad y la sabiduría de la verdadera "filosofía", "tendremos que renegar de la materia, que odia la belleza esencial, y amar las cosas que ama el espíritu; tenemos que amar a Dios, que ama la belleza verdadera, y rechazar las cosas que El aborrece" (VII 2 y 3).

Capítulo VI

PLOTINO

1. La intuición fundamental

Las tendencias místicas de la *Hermética* y de los *Oráculos caldeos* adquieren en Plotino (204-279) la más excelente de sus formas. Con él alcanza su cumbre la estética griega.

Plutarco ha llamado la atención sobre la diferencia que desde el punto de vista afectivo puede hallarse entre dos trozos de pan, modelado uno, el otro no[1]. Plotino parte de un ejemplo aná-

[1] Supra p.381.

logo: "Tomemos dos bloques de piedra, uno tallado, otro no. Mientras el uno ha recibido el sello del artista para convertirse en la estatua, sea de un dios, sea de una gracia, de una musa, o de un hombre, no cualquiera, sino de un ser creado por el arte mediante la más bella composición posible, es obvio que el mármol, en el que introdujo el arte una forma de belleza, es bello no por ser mármol (pues entonces sería igualmente bello el otro bloque), sino por razón de la forma que en él introdujo el arte: παρὰ τοῦ εἴδους[2].

Esta forma, no poseída antes por la materia, existía en la mente del artista antes de ser introducida en el mármol. Existía dentro del artista no porque éste esté dotado de manos y ojos, sino porque posee un determinado *conocimiento que llamamos arte.* La belleza de la estatua, por tanto, existía en el arte (es decir, en aquel conocimiento espiritual), donde era mucho más bella que en su forma materializada. La belleza, en efecto, introducida en la imagen material no es la misma que encontramos en el arte representativo. Esta es inmóvil y de ella procede una belleza menos perfecta que la del ideal soñado por el artista. Ni esta belleza menor queda intacta, pues el mármol está expuesto a toda clase de influencias corruptoras. Se acercará al ideal en la medida en que el mármol se haya sometido al arte formador. Luego, aun en el caso de que el arte (como representación espiritual del ideal) consiga igualar consigo mismo su creación material, seguirá siendo en sí mismo más completo y realmente bello que su producto. Cuanto más descienda la belleza del arte a la materia y se extienda en el espacio, tanto más se debilitará; cuanto más se disperse en los múltiples puntos del espacio, tanto más se alejará de la belleza, que reside en la simple unidad del espíritu. Todo lo que se extiende, se aleja de sí mismo, tanto da que hablemos de fuerza física como de calor o de energía en general. Lo cual vale idénticamente para la belleza.

¿Menospreciaríamos el arte por el solo hecho de crear únicamente imágenes de la naturaleza? Tendríamos que decir entonces, en primer lugar, que también las cosas de la naturaleza son imitaciones de ideas originales no-sensibles. Debemos reconocer, además, que las verdaderas artes no imitan cosas directamente visibles, sino que penetran en las razones profundas (ἐπὶ τοὺς λόγους), de las que nacen las cosas naturales. Añadamos a esto que las artes crean muchas formas salidas de sus propias potencialidades, las cuales, por poseer la belleza por naturaleza,

2 V 8,1 (sobre la belleza razonable).

escapan a los defectos de las cosas sensibles. Fidias creó su *Zeus* sin ningún modelo humano; la concibió en su mente y la vio tal como el dios se vería si se manifestase a nuestros ojos".

Esta tendencia, que ya notamos en Cicerón, Platón y Filóstrato, aparece en su forma perfecta en Plotino. Sin estar ligado servilmente a las formas visibles, el artista genial concibe en su mente un ideal espiritual y ve en qué forma corporal se expresaría este ideal viviente; *la obra de arte es la representación exterior de esta idea espiritual*, y el arte es, en primer lugar, la concepción intuitiva de la misma.

"Mas dejemos, dice Plotino, las artes y contemplemos ahora la belleza de las cosas naturales, cuyas imitaciones son, según se dice, las obras de arte. ¿Cuál es la belleza de estas cosas naturales? No ciertamente su sangre tal cual circula en ellas como jugo vital y como se excreta en las hemorragias. Tampoco su color o forma físicas, que cambian de persona a persona y de instante en instante." Plotino rechaza, pues, la definición estoica de la belleza tal como fue formulada, entre otros, por Cicerón y Filón.

O la belleza no es nada, o es algo sin tamaño determinado y sensible. En este último caso es algo simple (ἁπλοῦν τι) que rodea y penetra al objeto bello. ¿De dónde viene y cuál es el origen de la esplendente belleza de Helena? ἐξέλαμψε τὸ τῆς Ἑλένης κάλλος. ¿De dónde viene la belleza de mujeres comparables a Afrodita por su hermosura? ¿De dónde la belleza de la propia Afrodita? ¿Y la belleza de todo hombre perfectamente bello o de todo dios manifiesto a nuestras miradas? Aquella belleza, ¿no es forma de alguna causa creadora que la comunica a las cosas creadas? ¡Hola! ¡Estaría bueno que fueran bellas las obras artísticas y la mente artesana que en ellas se expresa y que no lo fuera el intelecto puro, que no está en la materia, sino en la divinidad creadora, siendo como es primario, inmaterial y enteramente dirigido al Uno! [3]

La esencia de la belleza es, pues, según Plotino, algo espiritual; un ideal que, como forma original, mora en el intelecto de la divinidad invisible, creadora del mundo; participando de este intelecto es como el artista concibe igualmente un ideal y lo expresa en la materia.

Plotino desarrolla con auténtica magnificencia esta tesis a través de una crítica de las opiniones aristotélicas. El lector recordará que, según Aristóteles, a la belleza visible la caracterizan la *simetría*, el *orden* y la *grandeza* dentro de una unidad *limitada*.

[3] V 8,2.

Plotino rechaza esta caracterización como definición esencial de la belleza y acentúa en su crítica su esencial *espiritualidad*.

2. Crítica de la estética aristotélica

A) Consideremos primero la simetría, llamada también belleza esencial por los estoicos. "Encontramos lo bello, ante todo, en el campo de las percepciones visuales. No obstante, se halla también en las del oído..., puesto que tanto el ritmo como el metro son bellos. Pero, si queremos definir la esencia de la belleza, hemos de tener en cuenta también las acciones bellas, las actitudes, las habilidades y las virtudes... Aun cuando nos limitemos a la belleza sensible, nos es forzoso reconocer que, puesto que unos mismos cuerpos unas veces son bellos y otras no, el principio por el que son corporales no puede identificarse con el principio que los hace bellos. La estatua esencialmente bella no lo es por razón del mármol" [4].

¿Cuál es entonces el porqué de que los cuerpos bellos despierten y atraigan las miradas del espectador? Pues la belleza es la razón del placer que sentimos en la contemplación de la forma: εὐφραίνεσθαι τῇ θεᾳ. La respuesta más conocida dice: Es una cierta simetría de los elementos entre sí y respecto del conjunto, unido a los colores convenientes". Según esta tesis, no podría ser bello un elemento aislado. La belleza sería únicamente posible en los seres compuestos y caracterizaría al conjunto; cada elemento sería bello sólo en razón de sus relaciones con el conjunto. Pero esta tesis es inadmisible, "pues si el conjunto es bello, deben serlo también sus elementos; ¿cómo podría, si no, nacer algo bello de la suma de fealdades? Y, además, en esta hipótesis, ninguna cosa simple podría ser bella, ya que no poseería simetría. Pero entonces, ¿qué decir de los bellos colores en que se descompone la luz del sol? ¿Cómo podría ser bello el brillo del oro? ¿Con qué pretexto llamaríamos bello a un relámpago que rasga la noche? Y la misma dificultad se nos presenta en el campo de los sonidos; es bello en sí mismo un tono aislado de tal tipo de sonidos, de los que nace luego una bella melodía. Hay un tercer argumento: el mismo rostro, sin cambios en su simetría, se nos aparece unas veces bello y otras no. Entonces, ¿es la belleza algo añadido a la simetría? O, mejor dicho, ¿no será bella la simetría por razón de algún principio superior que la inspire?

Además, ¿cómo se puede hablar en sentido propio de simetría

4 I 6 (sobre la belleza).

en el caso de las bellas acciones, de las bellas leyes y de las bellas virtudes y habilidades? Es posible que se dé simetría sin que se dé la belleza; entre el juicio "la templanza es estúpida" y el juicio "la justicia es una noble ingenuidad" existe proporción: "homología", "sinfonía". Pero un sistema construido sobre la base de esta simetría no podría ser bello, siendo feos sus elementos. Pero ¿de dónde viene la belleza o la fealdad de los elementos? —Aun cuando la belleza moral pudiera reducirse a sus elementos bellos, sólo en sentido impropio se la podría definir como simetría. ¿Qué proporción matemática determina la síntesis y la *crasis* de las partes del alma y del entendimiento? Si el entendimiento es bello y al mismo tiempo simple y sin composición, tendremos la razón de todo ello: porque participa del ideal, de una forma original, de algo divino.

Hay estoicos—y probablemente en esta categoría habrá que situar a Posidonio—que explican la belleza más bien como una "simpatía" entre la estructura de la forma exterior y la estructura del alma. De hecho, y esto lo reconoce Plotino [5], la belleza es, desde el punto de vista psicológico, algo que se percibe inmediatamente como tal. Como si le reconociera, el alma llama por su nombre a lo bello, le da la bienvenida y se une a él. Si, por el contrario, encuentra lo feo, retrocede ante él, lo rechaza y permanece ajena y distante. Cuando el alma descubre algo que conviene con su propio ser o con lo que tenga cierta afinidad, dase cuenta con gozo. ¿Por qué? Porque le recuerda su propia belleza y su propio ser. La belleza, pues, es algo espiritual, algo simple, algo que atañe a la naturaleza del alma en su simplicidad; no nace de la *proporción* del alma a tal o cuál objeto.

Consideremos ahora las cosas enteramente informes; si por naturaleza están determinadas a tener forma y determinación, seguirán siendo feas mientras carezcan de forma y unidad esencial. Pero ¿qué otra cosa son la forma y la determinación sino racionalidad y participación de lo divino? Pensemos ahora en las formas que aún no están completamente modeladas por la unidad; son feas en la medida en que no están enteramente bajo el dominio de la razón, en cuanto que la materia informe se resiste a ser transfigurada en completa armonía con el ideal esencial que el entendimiento ha concebido. Puesto que la idea es una, también la cosa, su expresión, ha de ser una y nada más que una, en cuanto lo permitan sus múltiples elementos. Pero la idea es una por ser simple y espiritual, como la propia alma.

El arquitecto llama bella a una casa al compararla con la

5 I 6,2.

idea de la casa perfecta que lleva en su alma. Esta comparación es posible porque la casa material es, cuando la miramos abstrayendo de las piedras reales que la componen, exactamente igual a la casa pensada, concebida sin espacio, aunque ordenada a realizarse en el espacio [6]. Existe "simpatía" entre el objeto y el alma porque el alma lleva por naturaleza en su interior las ideas de los objetos bellos y las usa como medida para juzgar de los objetos sensibles. Estas ideas son las que constituyen el *fondo* de la belleza.

B) El modo de tratar la característica "grandeza" sigue la misma línea. En un principio, Plotino da a entender esta grandeza, tratándose de la belleza sensible, como si fuera grandeza física [7]. Antepone a todo el axioma de que no hay arte sin entendimiento creador, ni belleza en las obras sin belleza en el espíritu que las crea. "Si la masa fuera bella *en cuanto masa*, no podría ser bello el intelecto del artista humano o divino, puesto que carece de masa... Por otra parte, el creador de la belleza ha de ser o feo, o bello, o algo intermedio. Si por naturaleza es feo, no podrá producir lo contrario de la fealdad; si es algo intermedio, no habría razón para que prefiriera la belleza a la fealdad; luego debe ser bello. (Pero es espiritual por naturaleza; luego la belleza no puede depender del tamaño material.)

Cuando una misma forma nos conmueve (estética y eróticamente) idénticamente en un ser de tamaño reducido y en otro grande, es evidente que no podemos atribuir este efecto a la cantidad de la forma. "Además, es manifiesto que no comprendemos la belleza en la medida en que permanece extrínseca a nosotros mismos; sólo en la medida en que la acogemos en nuestro interior gozamos de ella. Sólo por los ojos penetra en nuestra alma; la forma del objeto bello ¿cómo entraría su mole física por un orificio tan pequeño? De lo que se desprende que, al contemplar la belleza, tenemos en nuestro interior sólo la forma inmaterial de la cantidad, no la cantidad sensible misma extendida por toda la masa" [8].

La belleza es, por tanto, algo interior; pertenece a la esfera del alma y del espíritu. No consiste únicamente en la elaboración de una forma exterior en la interioridad de la conciencia, sino en la proyección de una fuerza interior hacia fuera. "La naturaleza, que engendra tantas formas bellas particulares, existe en su unidad dinámica antes que ellas. Nosotros sólo vemos su aspecto exterior. No estamos acostumbrados a contemplar la in-

[6] I 6.3.
[7] V 8.3 (15s).
[8] L.c. (30).

timidad de las cosas, ignorando que, aun cuando nos conmueva la belleza sensible, es su interior lo que nos conmueve τὸ ἔνδον κινεῖ» [9].

"Hay otro argumento todavía para probar que la belleza no está en la cantidad física; encontramos, en efecto, bellas también las habilidades, las acciones y las operaciones del alma. Más aún: no hay en verdad belleza más real que la de la sabiduría: (φρόνησις). La amamos sin advertir el rostro de quien la posee, que puede ser feo; una prueba más de nuestro desdén por la apariencia externa en favor de la belleza interior" [10].

Pero ¿no es el universo grande y bello a la vez? [11] Ciertamente. Pero es bello no por su grandeza y extensión en el espacio, sino por la unidad (en el orden) que ha recibido del Uno. El universo es hermoso no por ser grande, sino por ser uno. Precisamente porque el universo es grande (y tiende a lo infinito), le hace falta la medida propia de lo bello. Si careciera de medida, aparecería tanto más feo cuanto más grande fuera. La grandeza cuantitativa del universo ofrece la *materia* para la medida de la belleza, pero es la unidad o belleza quien le da la *forma*. La grandeza cuantitativa es, por su propia naturaleza, multiplicidad (sin fin); pero la multiplicidad no puede carecer de orden o cosmos. Abandonado a sí mismo, lo grande sería desordenado y feo en proporción a su grandeza."

C) Hemos vuelto con esto a los conceptos platónicos y aristotélicos de la "limitación de lo ilimitado"; la belleza es una cierta "medida" y, en cuanto tal, una cierta "unidad". Claro está que a Plotino no se le ocurre negar esto; pero, una vez más, pasa de los conceptos de limitación sensible, medida plástica y unidad visible al principio espiritual del ideal y del entendimiento que concibe tal ideal.

De la esfera matemática pasa a una concepción dinámico-vitalista, de mucha importancia para las definiciones siguientes. "Ninguna esencia posee limitación por sí misma; todo lo que tiene límites y medida es porque está medido en su evolución hacia lo infinito. (Un número es una medida limitada de la cantidad infinita.) Así, también los ideales particulares son medidas del ideal infinito. Se los llama bellos porque son limitaciones medidas, pues todo ideal es limitado, por poseer una perfección particular estrictamente medida. La "vida en sí" es el ser ideal que posee la más amplia vida concebible, a la que no falte ninguna forma de vida. Tal vida no puede tener nada de muerto; es pura

9 L.c. (34).
10 L.c., 37s.
11 VI 6,1. Cf. V 8,2.

vida. Es la vida en su fuente, vida en la claridad y radiación más perfecta, vida (Ζωή) tan clara como la Luz primera (φῶς) [12]. Esta es aquella vida de la que toman la suya limitada, y a la que la rinden de nuevo al morir todas las almas [13]. Al convertirse a la infinitud del primer Principio, la vida es, por naturaleza, una fuerza sin límites. Mas cuando (por virtud del entendimiento) percibe la Unidad suprema, se ve en ella a sí misma, no en su exterioridad, sino en su interior, como una unidad que contiene en sí innumerables formas particulares de vida... El límite, la medida (y la simetría que de ellas procede) no son sino irradiación del Uno [14]. Dondequiera que haya una multiplicidad de limitaciones y seres, habrá que reconocer la presencia del entendimiento. Luego la fuerza vital (que es una expresión infinita de la Unidad) es por naturaleza intelecto en la medida en que se limite a formas particulares de vida distintas" [15].

¿Qué quiere decir con todo esto Plotino? El ideal de una estructura *particular* de vida es, por naturaleza algo limitado y definido; pero la fuerza vital es por esencia algo infinito, que se concreta en algún ideal particular, por ejemplo, en el león o el buey, en virtud de cierta medida. Mas el conocimiento y el ser de las esencias ideales limitados y finitos dependen de un acto que mide y determina la infinitud tanto en la conciencia como en el ser. Este acto medidor es el intelecto. Luego si queremos definir la belleza como una unidad limitada, hemos de volver al entendimiento y ascender de la figura visible al ideal invisible.

Plotino esclarece este pensamiento desde un punto de vista dialéctico. Hay tres clases de personas enamoradas de lo bello: los músicos, los amantes y los filósofos. "¿Qué es un músico? Uno que es movido y atraído hacia lo bello, pero que es incapaz de moverse a sí mismo por impulso espontáneo del espíritu. Se deja conmover por cualquier impresión exterior. A semejanza de un hombre tímido, sensible al menor ruido, presta el oído a los sonidos y a la belleza. Huye de las disonancias y de cuanto rompa la unidad de los cantos. También en el ritmo busca la graduación y la medida" [17]. En esto reside para él la belleza. Así como el arquitecto ve la belleza de la casa en su unidad, su medida, la ordenación de sus partes, así él admira la belleza musical como unidad limitada.

12 VI 6,18 (10).
13 L.c. (15-17). Véase supra p.395.
14 L.c. (17-18).
15 VI 7,17.
16 VI 7 (15-21).
17 I 3,1 (sobre la dialéctica).

Pero, si quiere penetrar en la esencia de esta belleza, no puede quedarse en la percepción de esta unidad sensible. "Todos estos sonidos sensibles, estos ritmos y formas, toda esta materia sensible en que se manifiestan los acordes y las proporciones, deben ser superadas por el músico para elevarse a la belleza que en todo ello se expresa. Debe aprender que las cosas en que encontraba su gusto son, en el fondo, realidades espirituales, es decir, la armonía inteligible, que no es sino el ideal de belleza que está en el entendimiento (como unidad determinada o limitada), y que es distinto de esta particular gracia sensible. Para comprender la propia esencia de la belleza tendrá que realizar especulaciones filosóficas que le hagan comprender que la belleza musical no se debe a los movimientos sensibles exteriores, sino a las formas fundamentales que poseía en su propio interior" [18].

"El enamorado recuerda la belleza misma; pero, separado de ella, no sabe ya dónde encontrarla. Para sentirse conmovido por ella (sin penetrar por completo en su esencia) precisa de formas visibles; pero, si quisiéramos llevarle al conocimiento de la verdadera belleza, habría que apartarle de su manifestación en este o aquel cuerpo particular. Habría, por una parte, que dirigir su pensamiento hacia la belleza de *todos* los cuerpos y enseñarle que la belleza, que se manifiesta en formas distintas, supone en todos los seres el mismo ideal, no siendo causada por la corporalidad; por otra parte, habría que hacerle reconocer que aquella belleza se manifiesta de una manera mucho más perfecta en las acciones e instituciones bellas. Habría que llevarle al conocimiento de la belleza en las realidades inmateriales... y gradualmente alzarle a la esfera del entendimiento y del Ser." Pero, una vez más, habremos abandonado el campo de la multiplicidad, de la grandeza y de la medida sensible.

3. La belleza según Plotino

Su pensamiento es claro; la belleza se reduce no a la materia, sino a la forma. No es la forma sensible ni en cuanto grandeza, ni como simetría, ni como medida, ni como limitación. Supone algo interior, algo inmaterial, algo uno en el objeto; algo espiritual y simple en el alma. Por su propia naturaleza es idea o, si se prefiere, ideal. Pertenece al orden del espíritu y, más precisamente, al entendimiento. Supone una realidad distinta de la sensible. No existe sólo en formas visibles y audibles, sino tam-

[18] I 3,1 (sobre el músico), 2 (sobre el enamorado) y 3 (sobre el sabio).

bién en las acciones y operaciones interiores. Caracteriza tanto a las cosas simples como a las compuestas [19].

Toda persona virtuosa piensa que la mansedumbre en un joven es producto de la virtud, y la juzga conforme a su proporción, a un ideal interior y auténtico. Cuando en un cuerpo compuesto vemos una naturaleza unida y determinada por una unidad orgánica, en un mismo instante comprendemos la multiplicidad extendida en el espacio y su reducción a una idea interior e invisible. La belleza de un color simple se relaciona con una forma ideal que llevamos dentro, y según la cual deseamos ver la oscuridad iluminada por la luz; disfrutamos de la belleza de la luz visible según la idea de la luz inmaterial φωτὸς ἀρωμάτου [20]. Influenciados por estas ideas, consideramos espontáneamente al fuego como el más bello entre los elementos, pues hace el papel de forma en los compuestos, es el más puro y más ligero, contiene todos los colores e ilumina y brilla como (si fuera el símbolo sensible de) la idea...

La belleza es idea, sea en sí misma, sea en los seres. Empero, Plotino no se contenta con esta definición. Cuando estudia los cinco primeros géneros de Platón—el ser, el movimiento y el reposo, lo mismo y lo otro—, se pregunta, entre otras cosas, cuáles son las relaciones entre estas ideas fundamentales y las ideas del bien y la belleza [21]. Así se ve obligado a dar cuatro definiciones de lo bello, dos objetivas y dos subjetivas. Lo bello es (materialmente) la esencia limitada por la idea; pero formalmente es algo más, a saber: una especie de *resplandor de la* idea: τὸ ἐπὶ τῇ ἰδέᾳ οἷον ἀποστίλβον. Subjetivamente, lo bello es lo que *desencadena* en nosotros *emociones* particulares al contemplarlo y, finalmente, nos *hace movernos hacia el Uno.*

Aun en la tierra, la belleza consiste más en el *resplandor que despide la simetría* que en la simetría misma: φατέον μᾶλλον τὸ κάλλος τὸ ἐπὶ τῇ συμμετρίᾳ ἐπιλαμπόμενον ἢ τὴν συμμετρίαν εἶναι [22].

Objeto de amor es el brillo, no la simetría. Si no, ¿por qué brilla la belleza en el rostro de un vivo, mientras el de un cadáver no conserva de ella ni la menor huella siquiera aun antes de la descomposición y cuando la simetría no ha desaparecido todavía? Las imágenes más bellas son también las más vivas aun cuando otras sean más simétricas. Por eso es más bello cualquier feo que vive que la imagen del más armonioso muerto. Y es más

19 I 6,1. Sobre los cuerpos, 2 y 3; sobre las virtudes, 4. etc.
20 I 6,5 (sobre la virtud), 3 (sobre el sonido y el color). "Luz incorporal" I 18
21 VI 2,18 sobre los pensamientos acerca del ser, II).
22 VI 7,22 (25s).

bello porque conmueve nuestro afecto. Y conmueve por estar animado. Y tiene un alma porque participa más del ideal del bien que lo inanimado. Por eso el colorido de su carne brilla en la luz del bien: ἀγαθοῦ φωτὶ.[23]

Este texto es de importancia decisiva. Cierto es que el hombres es bello por su medida, su grandeza y su simetría, pero posee estas cualidades por simbolizar la idea y el ideal del ser-hombre. Y es bella la idea en cuanto que, en forma limitada, es irradiación de la vida infinita, de la luz y del bien.

Parece evidente que aquí tocamos el fondo mismo de la filosofía de Plotino. Entre el intelecto y la belleza hay la misma relación ontológica que entre el uno y el bien: "El mundo inteligible dice proporción a la unidad como lo bello al bien"[24]. Cuando pensamos, captamos las relaciones lógicas, determinadas, entre determinadas esencias que forman parte de un sistema; captamos una multiplicidad reducida a *unidad en la multiplicidad*. Pero ¿qué es la *unidad en sí misma?* Ciertamente, el concepto de unidad es más fundamental y anterior que el de multiplicidad, y, por tanto, el conocimiento de la "unidad en sí misma" debe preceder al conocimiento de la "unidad en la multiplicidad".

Por otra parte, tenemos también apetitos y tendencias sin intelecto. En el propio entendimiento tenemos un impulso (o intención); apetecemos conocer; queremos conocer cada vez más; deseamos asumir dentro de nosotros la forma del objeto cognoscible. Si no existiera en el entendimiento una "dirección" activa, no pensaríamos. Luego es el bien quien proporciona al entendimiento el apetito de la contemplación. El bien es lo atractivo, lo apetecido, lo deseado. Si el entendimiento se identificara con (la posesión o el "ser" del) bien, no sentiría la necesidad o el deseo de "contemplar" ni de "actuar". Lo primero en el orden cognoscitivo es, pues, el uno; en el apetitivo, el bien.

Ontológicamente, Plotino presenta así las cosas: el fondo más profundo de todas las cosas (en sentido figurado, el centro de que irradia la esfera entera de lo existente) es la *unidad*. La perfecta unidad es simple y, por tanto, espiritual. Es perfectamente lo que es, realiza su ideal en la realidad; luego es *buena*. Es el origen de todo y, por lo mismo, la fuerza irradiante ilimitada y fuente de *luz*.

"Del centro inmóvil emana la multiplicidad como un aroma que se desprende de una flor, como el calor de un hogar, como el frío de la nieve, como los rayos del sol. *Todos* los seres pro-

23 VI 7,22 (27s); "en la luz del bien", I 33.
24 V 8,1 (ed. BUDÉ, nota de BRÉHIER, p.135).

ducen por naturaleza algo que mana de su propia esencia y que depende de la fuerza en ella contenida" [25].

Así emana el entendimiento de la unidad, pues la definición primera y fundamental de la perfecta simplicidad es el autoconocimiento. Pero sólo conocemos en cuanto nos representamos algo como *determinado*. Si es verdad que la unidad, como fuerza originaria, contiene todo lo posible, el entendimiento toma conciencia de sí como la síntesis determinada de todas las formas posibles. En Dios coinciden, pues, el "conocimiento de sí" con el "conocimiento de las estructuras originales". Aquí todo es espíritu todavía; todo es como *debe* ser; la idea coincide con el *ideal*. *Toda* idea es bella; más bello aún es el ideal, empero, y lo bello mismo es la síntesis de todos los ideales; pero el más bello de los seres es el entendimiento, "puesto que contiene de manera consciente en su luz pura —ἐν φωτὶ καθαρῷ—, y en su puro resplandor *todas* las formas o ideales bellos [26]. Pero el entendimiento se identifica con el conocimiento del uno, que es la realidad fundamental, y, por tanto, todas las formas bellas serán realidades en orden al espíritu. ¿Qué sería la belleza si estuviera sujeta a corrupción y muerte? ¿Y cómo podría darse el ser auténtico sin ser bello? Perder algo de belleza es perder algo de ser. El ser es objeto de nuestro apetito por ser idéntico a lo bello. Y lo bello lo estimamos apetecible por ser algo del ser. ¿A qué buscar quién es causa de quién, si ser y belleza son una misma naturaleza?" [27]

"Contempla al entendimiento en su pureza (νοῦν καθαρὸν). Míralo sin los ojos del cuerpo. Verás en el hogar del ser como un fuego inextinguible. Por un lado, todas las esencias, diferentes y, sin embargo, reducidas a unidad en él; por otro, una vida basada en una intuición que se despreocupa del futuro para fijarse en lo eterno e inmutable. ¿Qué objeto tiene la actividad del entendimiento? El ser. El ser es el *objeto* del entendimiento y no su *acto*. No obstante lo cual, también la visión (diferenciadora, medidora y definidora) del entendimiento posee ser, puesto que procede del ser y se dirige al ser... En lo divino se identifican ser y entendimiento" [28].

Pero el uno es el bien. Si toda idea es una participación limitada de la unidad infinita, todo ideal es una irradiación de la bondad inefable. *La belleza es, pues, la irradiación del uno en la idea y la reverberación del bien en el ideal.*

Tres conclusiones se desprenden de todo esto; en primer lu-

25 V 1,6 (26s).
26 III 8,11, también para la inteligencia como tendencia.
27 V 8,9 (35s).
28 VI 2,8,9 (35s).

gar, la belleza, que coincide, por naturaleza, con una *determinada* forma original, no es la unidad misma ni el bien puro. El uno y el bien son más fundamentales que el entendimiento. Si hemos de reconocer que lo bello, en cuanto al "ser" y al "ser contemplado", está en la esfera del entendimiento, habremos de decir que el uno y el bien están por encima de lo bello; son distintos y algo más que bellos. "Fija la mirada de tu espíritu y mira... Elevándote, tu ojo, todo él convertido en visión, ascenderá hasta la esfera del Ser bello y confesará que allí se encuentra la belleza: τοῦτο τὸ κάλλος εἶναι. Pero más allá de la belleza, el entendimiento vislumbrará el bien. Lo bello estará a su alrededor, antes de llegar a él, como el olor en torno a la flor, o el calor al fuego. La belleza no es más que la irradiación externa diferenciada del bien. Por simplificación podría aún decirse que la belleza es el principio primerísimo; pero si nos ponemos a analizar, hemos de distinguir lo bello (que es la síntesis de los ideales limitados que se ven) del bien (al que se ama y que, más allá de lo bello, es fuente simple de toda multiplicidad)" [29].

El que capta la belleza se eleva por encima de los conocimientos puramente teóricos de la idea como mero principio lógico. Para él la idea no es más que la irradiación de un ideal, de algo que es como debe ser, de un bien que atrae. "Cuando se percibe la luz del espíritu, nos sentimos movidos hacia las formas ideales originales. Y nos unimos con la luz del bien, que trasluce su belleza; no de otra manera a como los que gozan de la belleza de los cuerpos no se enamoran de lo corporal en cuanto material, sino de la belleza que transparece en los cuerpos sensibles. Toda idea es por sí misma lo que es. Pero mientras el espíritu no la haya elaborado a la luz del bien atrayente, su belleza quedará sin fuerza, sin alma (ἀργόν); el entendimiento no se siente animado a mirarla. Sólo cuando el calor del cielo se extienda sobre la idea (y fluya de ella) despertará el espíritu; es como si le pusieran alas. Apasionado de lo que ve, se eleva hacia la altura atraído por aquello que encendió en él su amor. Cuando el espíritu se detiene en la especulación contempla formas bellas y admirables, pero no alcanza por esto todo cuanto desea. Ha de elevarse más (por encima del mero conocimiento teórico) para ver cómo es el bien que trasluce la forma y para unirse al bien con vínculo de amor. Y si no sube por encima del bien es porque por encima del bien ya no hay nada" [30].

Luego el perfecto conocimiento de lo bello supone algo más que un conocimiento puramente teórico; es contemplación, en

29 I 6,9 (15s).
30 VI 7,22.

cuanto conocimiento de la forma como tal, y es éxtasis, *en cuanto que ve brillar en la forma lo inefable de la unidad y de la bondad.* "En lo más profundo del entendimiento (y del ser) está el bien. En el bien todo es uno y simple. Cuando el entendimiento (ordenado por naturaleza a una red de esencias múltiples y determinadas) quiera contemplar al bien mismo, al uno en sí, al primer principio, habrá de renunciar a sí mismo y no podrá seguir siendo entera y meramente entendimiento" [31].

4. Mundo inteligible y mundo sensible

Para Plotino el mundo sensible es un enorme "sistema", imitación material, móvil, claroscura e imperfecta del orden espiritual y luminoso de las formas originales en el entendimiento divino. Lo mueve un alma del mundo que lo abarca todo y que, a su vez, participa del entendimiento, y, por tanto, al reflexionar sobre sí misma, descubre en su propio fondo al entendimiento con todos los ideales eternos que contiene. Los seres particulares son partes del todo, y la belleza de cada uno, como dijimos, la reverberación de la idea unificante en la multiplicidad de la materia, del ideal atractivo en la forma exterior. Las almas particulares son centellas de este alma cósmica, y cada una puede, descendiendo al fondo de sí misma, encontrar y contemplar la esencia del entendimiento que lo abarca todo.

La tierra como conjunto está animada; en la tierra hay una fuerza vital que da vida a las plantas. Mientras permanezcan unidas a la tierra, viven y son bellas; pero si las arrancamos, mueren y se deshacen. La vida se diferencia en las distintas clases de plantas mediante "formas" distintas de fuerza vital "medidas" por el entendimiento [32]. En toda planta hay un *logos* que la hace ser lo que es, un principio vital que crea la forma al modo como el artista las suyas y que anima a la figura [33]. Por lo demás, toda naturaleza tiene un tal *logos,* que es el prototipo de la belleza del cuerpo tal como aparece al exterior y al que unifica. Pero en el espíritu hay otro prototipo más bello aún que el alma y que está en contacto directo con el entendimiento, del que también procede el *logos* de la naturaleza sensible [34].

De dos modos podemos los hombres alcanzar la belleza: o dirigiendo nuestra mirada a las formas sensibles exteriores, o concentrando la reflexión del espíritu en lo interior, en los ideales eternos y espirituales que posee el entendimiento.

31 III 8.8 y 9 (en 1.30).
32 IV 4.27.
33 VI 7.11.
34 V 8.3.

"Platón nos describe al arquitecto del mundo contento de su obra. Nos quiere dar a entender con esto, no sólo cuán bello es el mundo sensible, sino, sobre todo, cuán excelente es la belleza del modelo y de la idea a los que imita. También, al mirar un cuadro, la admiración se orienta al objeto bello según el cual ha sido creada la obra. En el caso del mundo, el modelo (es decir, el sistema de los ideales eternos que lo abarca todo) es perfecta e infinitamente bello: ὑπέρκαλον κάλλει ἀμηχάνῳ. Sólo los hombres incapaces de reflexionar sobre lo que perciben pueden contentarse con las impresiones sensibles e ignorar que la razón por la que aman la imitación sensible es la belleza del modelo" [35].

Pero ¿cómo alcanzaremos la belleza del modelo original? De la misma manera a como, partiendo de la casa sensible, concebimos la idea de la casa ideal [36]. "Imaginaos el mundo sensible. Dejad que penetre en vuestra alma la representación luminosa de la esfera que todo lo abarca: φωτεινή τις φαντασία σφαίρας. Haced abstracción de la masa, de la cantidad material y de todo lo sensible... Retened, empero, la unidad en la multiplicidad e imaginaos una fuerza que por naturaleza tienda a lo infinito (εἰς ἄπειρον); una fuerza que ni nació ni morirá, una fuerza que carezca de fealdad y de no-ser, que sea sólo belleza y ser..."; una fuerza que cristalice espontáneamente en innumerables formas [37].

"Nuestro "bello mundo" sensible: (κόσμος) es sólo una sombra y representación del mundo intelectual. Descansando en su esplendente belleza: (ἐν πάσῃ ἀγλαΐᾳ), el mundo inteligible no contiene nada irracional o informe, oscuro ni desacorde: μὴ δὲν ἀνόητον, μηδὲ σκοτεινὸν, μηδ' ἄμετρον ἐν αὐτῷ. Quien mire al cielo y contemple el fulgor de las estrellas, piensa espontáneamente en su creador; quien contemple las formas inteligibles del mundo del intelecto, buscará a su autor. Su padre no es el entendimiento (como acto), ni el conjunto de seres que el entendimiento descubre en sí mismo, sino el principio sumo, que explica tanto el ser de las realidades como la tendencia activa de la potencia cognoscitiva, o sea, el mismo bien..." [38]

Aquí, en la tierra, somos seudo-seres (que dan la ilusión de ser reales). Para aparecer bellos necesitan una imitación de la belleza. Lo son en cuanto participan de la belleza de la idea. Cuanto más realicen la idea, tanto más bella será su esencia...

35 V 8,8.
36 Supra p.400s.
37 V. 8,9: "Una fuerza que tiende al infinito"; ib., 1.25
39 V 8,9.42s; V 8,10,25s y V 8,11.

Pero allí, en el mundo de la belleza total—ὅλον τὸ κάλλος—, todo es esplendoroso. Las almas, entregadas allí a la contemplación, parecen mirar las cosas como desde colinas doradas por el sol naciente y coloreadas por la luz de la aurora. El color que en el mundo espiritual brilla sobre todos los entendimientos es precisamente la belleza. En aquel mundo todo aparece bello desde el abismo: ἐκ βάθους. *Ver* la belleza no es *ser* bello; sólo cuando, merced a la contemplación de la belleza, se haga uno bello personalmente, *estará* enteramente *en lo bello*" [39].

Condición y consecuencia de la contemplación gozosa de la belleza es el ser-bello del sujeto contemplante. Sólo con un ojo purificado se la puede alcanzar. Cuando se ha logrado, ya no se para uno en la simple contemplación; arde en amor y se consume en el objeto amado. En el alma sabia, el *logos,* que es el núcleo espiritual de la esencia y participa de un ideal eterno, se encuentra más patente que en las plantas y en los animales. "Cuando el logos se expande en la visión de la belleza inteligible, se convierte en el mejor adorno del alma (κοσμήσας). Procedente de la primera luz que es la belleza, ilumina todo su ser—φῶς παρασχῶν —, es el alma el inmanente al intelecto eterno. Consideremos al intelecto en su absoluta pureza. A los dioses se les llama venerables y bellos; su belleza es infinita (ἀμήχανον). ¿Por qué? Porque son inteligentes. Gracias al intelecto (es decir, a un ideal consciente de sí mismo) son bellos. Merced al intelecto que crea y ve todas las bellezas) descubren en su propio espíritu, que forma parte del sistema entero del universo, todas las bellas formas del universo espiritual [40].

"En este mundo espiritual todo es cielo: πάντα ἐκεῖ οὐρανός». El ideal que contemplamos con el espíritu no tiene masa física, ni cantidad material, ni esencia corruptible. Es pura representación sin peso ni materia. Es "mental" y espiritual, celestial y divino. En el intelecto puro, considerado como síntesis de todos los ideales suprasensibles, las formas de la tierra y del mar, de animales y plantas, son únicamente "cielo". Todo en ellos es ser real, todo es transparente (διαφανῆ). Nada es allí oscuro, nada resistente. Para las ideas autoconscientes, todo es claro para todos (φανερὸς); cada forma es hasta en lo más íntimo luz para otra luz (φῶς γὰρ φωτί). (Formando parte del sistema) cada una es el todo y todo está en cada una. Inmenso es el resplandor de los ideales lucientes: ἄπειρος ἡ αἴγλη. Todo es grande, pues aun el más pequeño ser es allí grande. Allí el sol es todas las estrellas... Allí el movimiento es puro y el descanso perfecto.

38 III 8,11 l.27s.
40 V 8,3.

Lo bello no es nada más que bello, pues que no está en él lo no-bello. Allí todas las realidades son como estatuas magníficas que se ofreciesen, transparentes a sí mismas, como espectáculo a los espectadores extasiados... [41]

"Allí se asienta la belleza primera, perfectamente bella, magnífica en conjunto y en cada una de sus partes... ¿Quién negará que el entendimiento sea bello?... Si éste no es bello, ¿quién lo será? Empero, el bien, que está por encima y es anterior al entendimiento, no se contenta con ser belleza. La primera realidad que se ofrece a la contemplación es una forma *determinada*, es el entendimiento como sistema de todas las representaciones originarias, sentimos la necesidad de contemplarlo, pues es todo forma y espectáculo luminoso" [42].

Vemos cómo Plotino toma sus imágenes con frecuencia del mundo de la luz; la belleza no es más que la *irradiación* de la idea.

Algunos han presentado las cosas como si la belleza fuera la realización esplendente del ideal *en* la materia. Esta interpretación ha de reputarse como falsa, puesto que los ideales son bellos en sí mismos antes y sin su realización en el espacio. ¿Hemos de decir entonces que la belleza reside en el esplendor mismo de la idea? Ellas brillan por naturaleza como eternas "figuras luminosas" (en el sentido místico de la *Hermética).* Cabe una sola explicación ontológica: lo que nosotros llamamos bello, es, en primer lugar, *el esplendor de algo inefable e indescriptible—el bien simple, lo perfectamente conveniente, lo enteramente uno—en y por la figura limitada de las ideas.*

El mundo visible, perceptible a los ojos, es el reflejo del mundo ideal, producido y concebido por el entendimiento. *Plotino hace suya la concepción estética del mundo del estoicismo y de Posidonio.* No nos extrañará entonces oírle hablar de la perspectiva de conjunto, de la unidad unificadora del cosmos, de la "simpatía" y "simetría" entre los elementos, de la providencia y del *logos* artífice en todo organismo. Y hallaremos en él las comparaciones del mundo con la danza, el cuadro y la sinfonía. Pero siempre quedará una diferencia esencial; para el estoicismo hay solamente un mundo único, cuya belleza percibimos directamente, mientras que para Plotino hay dos, uno de los cuales, el visible, debe ser relacionado con su modelo espiritual para ser perfectamente gozado.

Ciertamente, toda belleza supone alguna visión. "Allí los dioses y los bienaventurados no ven *axiomata,* sino realidades. No

41 "Todo es cielo", I.31; V 8,4 (sobre la luz); V 8,4 (42s) (sobre las estatuas).
42 V 8,8.

tienen opiniones, sino certidumbres. No conocen mediante principios abstractos, sino formas concretas (ἀγάλματα)»[43]. Aquí vemos sólo imitaciones, mas en la perfecta visión estética captaremos su belleza perceptiva e intelectivamente. "No con el alma raciocinante (logizomenè psychè), que se pregunta si esto es o no es, si es bello y justo, sino con un intelecto intuitivo que llevará dentro de sí lo justo y lo bello y que contenga inmutablemente el ideal en sí mismo" [44].

Contra los gnósticos de su época, Plotino defiende apasionadamente el optimismo estético del mundo *material.*

"Menospreciar el mundo con todos los seres divinos y todas las bellezas que contiene, no es propio de un hombre bueno. ¿Quién de aquellos fatuos que se creen por encima de la sabiduría posee la bella regularidad y la sabiduría del universo? ¿Hay algún músico que, conociendo la armonía intelectual, permanezca insensible al escuchar un acorde *sensible* de sonidos? ¿Hay algún matemático que, so pretexto de que ya conoce intelectualmente la proporción, la simetría y el orden, se niegue a verlas en el ojo? Ciertamente no vemos de la misma manera un cuadro cuando lo contemplamos exclusivamente con los sentidos a cuando lo vemos como imitación de un modelo inteligible de belleza. ¡Qué pasión turbaría, en este último caso, al amante de la belleza!" Lo que no impide que también la visión sensible sea buena y bella [45].

Hay, en efecto, varias clases de personas. Unos, cuando ven la belleza resplandecer en un rostro, se sienten transplantados a otro mundo. Otros, en cambio, de espíritu vil no se dejan conmover por nada; aun cuando vean todas las bellezas del mundo sensible, todas las simetrías del inmenso orden y de las formas originarias que reverberan en los astros, ni se les ocurrirá gritar religiosamente impresionados: "¡Qué hermosura! ¿De qué fuente de belleza manará toda esta magnificencia?" Son demasiado fatuos para admirar las cosas sensibles y hablan con odio de lo material, no sabiendo elevarse a los ideales inteligibles. Si dicen que miran con igual indiferencia lo feo como lo bello de un bello cuerpo, sentirán igual indiferencia para con la belleza de las realidades espirituales, la belleza de la contemplación y de Dios. Si existe belleza sensible, es porque procede de Dios, y si en el mundo no hay belleza, tampoco la habrá en Dios [46].

Por lo que a nosotros toca, ciertamente no nos detendremos definitivamente en la gracia sensible; de ella ascendemos a la belleza intelectual, pero sin despreciar por eso la hermosura

43 *Axiomata:* V 8.5 1.19s.
44 V 1.11 y V 8.71.41.
45 II 9.16 (contra los gnósticos).
46 II 9.16 1.48s y 17 1.22s.

visible. Del aspecto exterior de las cosas pasamos al interior. Es imposible que una realidad verdaderamente bella en lo exterior albergue un "alma" fea. Las personas que creemos bellas tendrán un aspecto exterior seudo-bello si poseen un alma fea. Quien diga que conoce personas realmente hermosas con alma fea, es que nunca ha visto personas auténticamente hermosas o la fealdad de sus almas es algo accidental en una naturaleza fundamentalmente bella. Las mismas consideraciones valen también para el mundo. Si su aspecto exterior es magnífico, ¿quién negará su belleza interior? [47] Pero entonces, ¿qué decir de las cosas feas que vemos en la realidad física y, sobre todo, en la realidad moral? Plotino trata este asunto en el tratado *De la Providencia,* que utilizará, entre otros, San Agustín [48].

"En el mundo domina una sola razón, y de la unidad de esta razón nace el conflicto de las partes." Plotino asimila las ideas de Heráclito. El mundo es un conjunto armonioso compuesto de partes *análogas* y de partes *opuestas.* Todas están entrelazadas entre sí merced a la simpatía y a la simetría, y en esto estriba la magia tanto de la admiración como de la creación práctica. El entendimiento, como queda dicho, conoce el universo como un conjunto de formas determinadas. Se diferencia en la multiplicidad. Pero multiplicidad es variedad. La máxima variedad nace de las oposiciones. "Luego si hay seres diferentes, la razón de esto hay que buscarla en el entendimiento. Pero si es el entendimiento quien produce las diferencias, hará los seres tan diferentes como sea posible y, por tanto, necesariamente opuestos entre sí. Pues bien, sólo cuando armonice seres no solamente iguales, ni análogos, ni diferentes, sino opuestos, será perfecto el entendimiento" [49]. Según esto, la muerte, *a priori* y desde el punto de vista del universo, debe ser tan bella, en un orden de oposiciones, como la vida misma [50].

"En un segundo orden, el mundo es material; luego en el mundo deben nacer seres corporales. Estando en el espacio, es evidente que el hombre sensible no puede ser de igual belleza que el ideal inmaterial del ser-hombre. Hay que aceptar el hecho de que este hombre esté hecho de carne, músculos y huesos, aunque esté dominado por un *logos* que sabe ordenar los elementos, limpiar los materiales y penetrar la materia [51].

Tercer principio: el creador ha hecho un mundo que constituye un bello universo, ser autosuficiente que vive en armonía

47 II 9,17 1.40s.
48 *Enneada* III 2 y III 3: "sobre la Providencia".
49 III 2,16 (Praecipue in fine).
50 III 2,15.

consigo mismo y con todas sus partes... y es proporcionado en su conjunto. Luego no se puede achacar nada al mundo como todo aun cuando haya algo que reprochar a las partes tomadas en particular. Podríamos así contemplar aparte un cabello o un dedo olvidándose del beatífico espectáculo—δαιμονίαν τινὰ ὄψιν—del cuerpo entero... No hay derecho a fijarse, en el conjunto del género humano, en un solo Tersites... Cada parte del universo persigue la perfección..., pero cada una la consigue según sus propias posibilidades... No exigimos a un dedo que vea, sino que sea dedo" [52]. El mundo es un conjunto en el que todo está entrelazado y en que cada parte forma un cierto conjunto en sí misma. Ninguna parte es ajena a las demás aunque sea su opuesta" [53].

Profusamente desarrolla Plotino este principio. Dice: "Los animales se encuentran en la necesidad de atacarse unos a otros para devorarse, pues no son eternos. El mal que se hacen los hombres unos a otros nace de su tendencia al bien, y puesto que no lo pueden conseguir (cada uno por sí solo), se desvían y atacan entre sí. El orden no es consecuencia del desorden (como pretenden los epicúreos); lo que pasa es más bien que cierto desorden nace del orden mismo. Exactamente porque se dan razón y ley, son posibles la irracionalidad y la ilegalidad. Si los hombres, que de suyo anhelan lo óptimo, son incapaces de realizarlo, es a consecuencia o de su propia naturaleza (sensible), o de una coincidencia de circunstancias, o de impedimentos causados por otros seres. Si uno hace mal, es lógico que le siga la pena y es justo que se la acepte. La enfermedad es una consecuencia inevitable de la naturaleza corporal del organismo; además, es útil para el (rejuvenecimiento) del género y de la vida en general y provechosa para el que la acepta razonablemente. Desde este punto de vista también el vicio tiene su utilidad; si es castigado, hace resaltar la belleza de su opuesto, y si sus víctimas lo sufren varonilmente, resulta una belleza moral" [54].

Son importantes para el objeto de esta historia las comparaciones que hace Plotino. San Agusín y toda la Edad Media las utilizarán con gran provecho [55].

Ya Filón de Alejandría compara, influenciado por las ideas estoicas, el mundo con un coro compuesto de muchos coreutas reunidos para danzar juntos una sola danza. "En las danzas que aquí conocemos, cada movimiento del coro sigue los movimientos

51 III 2,7 1.6s.
52 III 2.3 1.13s. Sobre los dedos, 1.39.
53 III 2.1 1.30.
54 III 2,4 y capítulo siguiente.
55 *La Antigüedad griega*, supra, p.221.

sincronizados de la melodía que los instrumentos, ajenos al coro, tocan para la danza: flautas, voces humanas y otros "órganos" [56]. Pero no es fácil describir el papel individual de cada bailarín en el coro." Aquí es Plotino completamente original. El bailarín individual debe ajustar todos los movimientos de sus miembros a cada figura (σχῆμα) de la danza en su conjunto) y se ajustan armoniosamente al ritmo interior del alma (que mueve al cuerpo). Un miembro se arquea cuando el otro se relaja; una trabaja, el otro descansa, siguiendo el progreso de las figuras. (Pero toda danza es el signo expresivo de determinados contenidos mentales.) En cada momento ha de determinar el bailarín, por una decisión de su voluntad (προαίρεσις) y una representación de la *idea* que realiza, qué movimiento es preciso ejecutar. Según el ritmo interior de la representación de la danza, el cuerpo obedece órdenes del alma; obedeciendo expresa las representaciones interiores" [57].

Un entendido en el arte de la danza (ἔμπειρον), ya puede decir de antemano, ante una figura, que cuando sube un miembro, algún otro bajará; que si uno se cubre, otro se descubrirá, de tal modo que, cuando el bailarín hace danzar todo su cuerpo, por necesidad impondrá a este miembro esta posición, y a aquel otro, aquella postura.

Así es el todo que mueve todas las partes importantes del mundo. A cada momento cambia sus posiciones. Las constelaciones hoy tienen un lugar en el firmamento y mañana otro. Así como en el caso del bailarín hemos de tomar en cuenta sus miembros y las figuras que producen junto con la repercusión de unos movimientos en otros (por "simpatía" se producen contracciones "simétricas" en los músculos, tendones, venas, etc.), así también determinadas figuras de las constelaciones estriban en los astros y causan necesariamente movimientos simétricos y simpáticos hasta en los más remotos rincones del universo.

Encontramos también en el *Samkhyâ* la imagen de la danza; a cada instante la naturaleza produce nuevas formas merced a su movimiento eterno. Pero todo espíritu que admire la danza se dará cuenta de su carácter huidizo. Se goza..., y ya se acabó todo. "Apenas aparece la bailarina ante los espectadores, acaba de bailar. En el momento en que la naturaleza se manifiesta al espíritu, cesa toda acción y todo movimiento" *(Samkhyâ Karina* çloka 59). El griego, en su objetivismo, piensa de manera muy distinta; la realidad no depende del espíritu. El ideal existe eternamente y en sí mismo; eternamente y por naturaleza se mueve

56 IV 4,33.
57 *Schema*, l.c., 1.13; *proairesis*, ib., 1.17.

el mundo. "Precisamente porque el coro del mundo nunca cesa de danzar, toda figura ejecutada es bella en todo instante" (IV 4 8).

Con idéntica intención, la de la justificación "filosófica" del influjo *mágico* de cada parte del universo en las demás por razón de su *sympathia*, explica Plotino la misma idea mediante una comparación tomada de la música. La magia estriba en la unión de dos almas o *logoi* que ya por fusión natural estaban sintonizadas. "Por naturaleza, la música sensible no apela a nuestra voluntad ni a nuestro entendimiento, sino a nuestras potencias sensibles. No obstante, produce en el alma racional un cierto amor también, aunque los músicos no busquen esto de suyo." De modo natural y sin darse cuenta, pasa al alma espiritual alguna resonancia de la música sensible. Así también los dioses sufren el influjo de los hombres y las peripecias humanas de los astros. "Cuando vibra una cuerda, la vibración se propaga de abajo arriba; cuando se toca una sola de las cuerdas de la lira, las demás (si están afinadas y sintonizadas) experimentan la vibración de la primera; y cuando la vibración de una lira se transmite a otra, se nota hasta dónde llega la "simpatía". En el universo reina una única armonía..., que nace de partes tanto iguales como opuestas" [58].

El universo es, por consiguiente, semejante a una lira, a una flauta de Pan, a un órgano. Cada cuerda se encuentra en su propio estilo según la índole del sonido que haya de emitir. En el universo reina lo conveniente y lo bello—τὸ πρέπον καὶ τὸ καλόν—cuando cada ser ocupa su debido lugar. Si alguno deja oír una nota falsa, su lugar ha de ser las tinieblas del tártaro; allí es "conveniente" cantar desafinadamente... También en el órgano toda "alma" produce el sonido correspondiente a su situación, en proporción con la posición de las demás. Lo que sea opuesto a (las exigencias de) la esencia de algún ser particular, en el universo va de acuerdo con el conjunto. Menos bello en sí mismo, el sonido detonante no disminuye la belleza del universo [59].

La razón no impone que todos los seres sean igualmente buenos y bellos. Tampoco un pintor pinta en un animal solamente ojos. La naturaleza no sólo produce dioses, sino también demonios, hombres y animales, puesto que en su seno lleva la diversidad de todos estos ideales inteligibles. Y nosotros somos como aquel crítico ignorante que acusaba al pintor de no haber puesto en todas partes los colores más bellos; acusación falsa, puesto

58 IV 4.40 y 41.
59 III 2,17.

que el pintor ha puesto en cada parte el color que le correspondía (en la armonía del conjunto) [60].

Finalmente, es como si en un drama se reprochara el que no todos los personajes fueran héroes, sino uno criado, otro golfo y un tercero bribón. Si desaparecieran estos personajes, perdería el drama su belleza, ya que sólo con estos papeles es "completo" [61]. Plotino desarrolla aquí la comparación estoica que también se encuentra en Epicteto. Con indiferencia sensible y orgullosa, mira sobre el mundo como un dios. "El actor muerto en el escenario cambia de ropa y vuelve bajo otra máscara. Si "morir" no es más que "cambiar de cuerpo", ¿qué absurdo existe en que se reemplacen unos seres vivientes por otros? Las luchas..., que parecen danzas pírricas..., demuestran que no son más que un juego... Consideremos, pues, todas esas matanzas, conquistas e incendios de ciudades enteras como un espectáculo de teatro: no son otra cosa que cambios de escena y de decorados. Las lágrimas y suspiros de los primeros papeles, los llantos y acciones de los otros, no son más que juego [62]. El hombre mismo es un juguete, Dios es el autor del drama: τοιούτου τοῦ ποιουμένου τοῦ δράματος. Que tanto el virtuoso como el vicioso ocupen un lugar en el drama, se explica, porque el autor ha prescrito a cada uno su papel sirviéndose de los actores de que puede disponer. No se debe a él que unos tengan primeros papeles, otros segundos y otros terceros; los autores ya eran antes de la representación lo que son. El autor distribuye los papeles, pero los actores extraen de su propia naturaleza sus cualidades y defectos; la belleza o fealdad de las voces y de los gestos se debe al mismo actor y no al autor" [63]. El espectáculo en conjunto, empero, será bello...

5. El arte

La sensibilidad de Plotino para el arte está fuera de toda duda. Su filosofía del arte se inserta con toda lógica en su concepción del mundo.

Siguiendo a los estoicos, refiérese Plotino a las actividades artísticas de la naturaleza. La naturaleza produce con *arte* admirable las cosas según el modelo de las verdaderas realidades o ideales, de las que el alma del mundo posee los *logoi* o representaciones creadoras. Gracias a aquel arte, toda cosa nace como

60 III 2,11 l.5.
61 III 2,11 l.13s.
62 III 2,15.
63 III 2,17 (Dios es el autor, III 2,167s).

un *logos* inmanente a la materia, a la que organiza según una idea que permanece extrínseca y trascendente a su vez... [64]

La creación de la naturaleza se realiza *a partir de sí misma,* por el contacto de la materia con la idea, gracias a la fuerza vital inmanente al universo. La creación humana supone *esfuerzo;* para el hombre, como para la naturaleza, vale la distinción entre representación inmanente en la materia e idea trascendente del entendimiento. "Ningún ser auténtico (fuera del espíritu) existe en el espacio. Las eternas formas originarias sólo subsisten en sí mismas. Las cosas que nacen y perecen sólo poseen una realidad prestada; son lo que son únicamente por participación μεθέξει). Su fondo informe recibe desde fuera su forma y determinación, no de otra forma a como el bronce recibe su forma del arte de la mente creadora del escultor. El arte penetra, pues, la materia no con su propia realidad espiritual, sino mediante la introducción de una imagen de sus ideas: διὰ εἰδώλου τῆς τέχνης. La estatua *verdadera* no es la que está en la materia, sino la que espiritualmente vive en el solo entendimiento..." [65]

El "arte" del alma del mundo, que crea seres vivientes, es más poderosa y mejor que el arte humano, capaz de producir tan sólo seres inanimados. "El arte (en sentido estricto) sigue a la naturaleza. La imita y sólo puede crear imitaciones impotentes, juguetes que no valen gran cosa aunque se afane con muchos instrumentos y máquinas para alcanzar la esencia de las imágenes originales" [66].

"Un ejército o un coro no son menos reales que una casa, y, no obstante, no pueden presumir de una unidad tan compacta. El ser más o menos uno depende del ser más o menos bueno. Las almas desean por su propia naturaleza ser tan íntimamente unas como sea posible sin abandonar su propio ser. Todo procede del uno y todo vuelve al uno; a tal ritmo están sujetos todos los seres naturales. En las artes no encontramos otra cosa; todo arte produce su objeto con la unidad como fin; unidad tan grande como la permita la índole de los seres... [67] En toda obra de arte, la materia tiende a volver a la unidad del ideal. Bajo el influjo y a la luz del entendimiento, el alma del mundo tiende de igual manera a la belleza. Se porta igual que el arte, al menos que ciertas artes que aspiran a representar lo bello." Entre estas artes menciona Plotino expresamente la escultura idealizadora: καλὸν δὲ ποιεῖ κατὰ λόγον οὗ ποιεῖ [68].

64 IV 3,11 1.8.
65 V 9,5.
66 IV 3,10.
67 VI 2,11.
68 V 1,8.

"El artista crea por medio de su entendimiento [69]. Pero también por medio de sus manos. Fiel a la terminología tradicional, Plotino llama también arte a las matemáticas: "como ciencia pura, está dirigida al mundo intelectual. Otras artes se ordenan a la transformación de la esfera sensible; suponen el cuerpo y se refieren a lo corporal: περὶ σῶμα καὶ σώματος. Se sirven de experimentos e instrumentos. En cuanto brotan del entendimiento y del alma, también estas artes son disposiciones de la *psychè;* pero en cuanto que el alma en tales artes se proyecta sobre la materia (en que termina su operación), son cualidades sensibles [70]. Siguiendo idéntico criterio, cabe hablar de belleza: "aun en los cuerpos, la belleza es algo espiritual, por ser reflexión del ideal en una idea, lo cual sólo por el espíritu puede ser percibido; no obstante, la percibimos también con los sentidos y la contamos entre las cualidades sensibles" [71].

Dos veces aplica Plotino este principio a la división del arte. En la *Enneada cuarta* 4, del segundo período de su actividad, la referencia es muy breve; todas las acciones y pasiones del universo son o de la naturaleza o del arte.

Las acciones naturales se dividen en tres categorías: las que van del conjunto a las partes (influjo del alma del mundo), las que van de las partes al todo (influjo de la magia y de la oración) y las que pasan de una parte a otra (influjo del sol sobre la luna). Las acciones que nacen del arte son igualmente tres; unas tienen su origen en el arte y terminan en la producción de algún objeto particular; otras se sirven de las fuerzas particulares de la naturaleza para provocar alguna otra actividad natural; otras, en fin, lo hacen para influir en el alma infinita. Artes que brotan de la mente, como la arquitectura, terminan en la producción de un objeto; la medicina, la agricultura y todas las artes plásticas ayudan a la naturaleza a producir sus operaciones naturales; la retórica, la música y todas las artes psicagógicas, que de suyo conmueven e influyen en el sentimiento, cambian al hombre para bien o para mal [72]; es decir, en sentido universal".

¿Qué relación hay entre estas artes y el mundo espiritual? En la *Enneada quinta* 9 contesta Plotino a esta cuestión apoyándose en una división ligeramente modificada. En ella las artes que son ciencias puras se distinguen netamente de las artes "creadoras"; en cada caso habla Plotino de belleza o de simetría.

Todas las artes de imitación—pintura, escultura, danza y mímica—son productos de la vida terrena, pues tienen un modelo

69 V 7,3.
70 VI 3,16.
71 VI 3,16 l.18.
72 IV 4,31.

sensible, ya que imitan y transforman formas, movimientos y simetrías que sólo aquí se ven. Sería, pues, equivocado fijar su origen en el otro mundo, a no ser en cuanto se las considere en la mente humana. Porque, en efecto, cuando se contempla la *simetría sensible* de los seres animados en búsqueda de los "ideales de los seres verdaderos"..., es para elevarse por encima de lo terreno y contemplar la total y perfecta simetría del mundo inteligible. Eso es lo que hizo Fidias al concebir su *Zeus*. Lo mismo habría que decir de la música rítmico-melódica; la música sensible es una analogía de la espiritual que tiene por objeto la melodía y el ritmo meramente inteligibles.

En cuanto a las artes que producen una forma sin modelo anterior en la naturaleza, como, por ejemplo, las artes del arquitecto y del carpintero, en la medida en que hacen uso de la simetría, deducen sus principios del mundo ideal. Pero, al mezclar estos principios con la materia, la obra que producen no está enteramente presente en el otro mundo a no ser en cuanto pensada por la mente humana. Allí no se encuentran ni la agricultura, que ayuda a las plantas a crecer; ni la medicina, que sirve a la salud corporal; ni las artes del arquitecto y del carpintero, pues allí los seres animados son (por ser ideales) inmutables y carecen de necesidades.

Quedan aún las artes que influyen sobre las disposiciones del hombre mismo. La retórica, la estrategia, la economía y la política comunican *belleza* a las acciones, y mezclan, por tanto, algo del ideal con el conocimiento de la realidad terrestre [73].

En la práctica del arte, el artista se sirve de la experiencia de los sentidos y de instrumentos materiales, pero está dominado por la mente y la representación. ¿Por la razón o por la intuición? "En su prisión actual, el alma del artista recurre al razonamiento cuantas veces surjan dudas en su incertidumbre y preocupación, por razón de la debilidad de sus potencias; pero mientras la obra no le presente dificultades, es el arte intuitivo (como comprensión del ideal) quien rige la realización" [74]. Cuando el artista, como en éxtasis, tiene una idea viva del ideal, produce su obra sin esfuerzo ni duda... El arte supremo es como una "idea-fuerza" que se realiza espontáneamente.

6. La experiencia estética

Antes de pasar a la filosofía del sentimiento estético conviene resumir brevemente todo lo dicho hasta ahora sobre Plotino.

[73] V 9,11. [74] IV 3.18.

En el fondo más íntimo de toda realidad está como principio primerísimo una fuerza simple que es lo que debe ser: una, buena, viviente.

Por su irradiación, da origen a una autoconsciencia que en un solo acto irradia y contempla un haz de rayos innumerables; aquí se encuentra la esfera de la pura belleza. Ésta se objetiva en múltiples formas de ser; subjetivamente está en el entendimiento, que lo abarca todo. El *ser* bello y la *visión* de la belleza son correlativos a la *generación* de la belleza, que por naturaleza es el sistema de las múltiples formas particulares del ideal infinito.

¿Cuál es, pues, el primer principio que hace que los seres *distintos* sean *esencias* buenas o *determinadas* formas de ser? El entendimiento. Tenemos, por una parte, la vida, que como fuerza infinita procede del bien... Pero el acto que limita la vida a formas determinadas es también el entendimiento. Tanto la fuerza vital como el entendimiento que la mide están en sí mismos llenos de claridad, y desde el principio el alma los apetece por coincidir con sus propias cualidades y no tanto por ser buenos... Sin embargo, no los apetecería el alma si no fueran por naturaleza buenos más que la vida y el entendimiento. Pues si el alma se enamora apasionadamente (ἔρως ὁ σύντονος) de la vida y del intelecto, no es porque *sean* simplemente, sino porque son *apetecibles*. La luz de las formas se mezcla con la materia de los cuerpos; pero, para hacerse visibles, las formas materializadas necesitan aún luz de fuera; de este modo se mezcla la *determinación intelectual* con la *fuerza vital;* pero para hacerse visible y apetecible a sí misma y a otros necesita de una luz mejor que su propio brillo, y esta luz es *la luz del bien*" [75].

"Del bien extrae el mismo entendimiento su belleza.

El alma es bella por razón del entendimiento. Pues todas las bellezas de las acciones y operaciones concretas extraen su belleza del hecho de que el alma emerge en ellas como idea (y como ideal). Incluso los cuerpos (y las obras de arte corporales) reciben su belleza del alma en la medida en que ésta imprime su sello de forma original en todo lo que toca y domina. Pero el alma misma toma su belleza de la fuerza, que despliega su unidad en la multiplicidad y que reduce a unidad la multiplicidad. Esta fuerza es el entendimiento, y el núcleo del entendimiento es el uno".

Plotino no abusa de la alegoría; pero también gusta de exponer esto mismo en forma alegórica. "Mientras su padre Urano está por encima de la belleza, Zeus mismo es la primera belleza

75 VI 7,21.

subsistente. También el alma es bella; pero Zeus es mucho más bello, puesto que el alma es sólo su imagen. Si Empédocles llama bella al alma del mundo (identificada con la bella Afrodita), ¿cuál no será la belleza de su padre el intelecto?" [76] Para nosotros, el "ser bello" se identifica con nosotros mismos; ser autoconsciente, conocerse a sí mismo, coincidir consigo propio, eso es belleza; pero conocerse a sí mismo es conocerse embellecido por el dios que está presente. "En el trance de la inspiración, dice Plotino, el inspirado y extático encuentran a Dios en lo más íntimo de su propio entendimiento..., y se ven a sí mismos como uno con la deidad... Pero el darse cuenta de tal unión es ya un efecto de ese estar poseído por el dios" [77].

El fundamento de la emoción estética es religioso, místico y extático. Cuando Plotino describe la impresión que causa la belleza, toma sus imágenes de las revelaciones de los misterios. Después de ayunar y bañarse, el iniciado es conducido a través de la más absoluta tiniebla. Nada ve; todo es oscuro y silencioso. Pero de pronto, envuelto en cegadora luz y entre nubes de incienso y celestiales músicas, se encuentra ante la estatua del dios. Atónito, temblando de respeto y con una sensación de dicha y bienaventuranza, queda absorto en la revelación prometedora de redención... Así es la revelación de la belleza.

Hay tres grados en la experiencia de la belleza. Hay quien se contenta con expresiones sensibles; para ellos el criterio del bien y del mal, de lo bello y lo feo, es el placer o el disgusto en la percepción; tal los epicúreos. Los estoicos se sitúan en un plano más elevado; ellos eligen entre las cosas de este mundo las convenientes y juzgan de lo bello y lo feo según la razonable ley del πρέπον. Los verdaderos filósofos, discípulos de Platón, conciben la belleza como la irradiación de un ideal que forma parte de otro mundo y que es bello en sí mismo [78]. Distingue aquí Plotino tres clases aún: los músicos, los amantes y los filósofos. En cada una de estas categorías se asciende, según las leyes de la dialéctica, de lo inferior a lo superior, de lo exterior a lo interior y de la belleza experimental a la espiritual. Pero Plotino dice más: el músico, símbolo de todos los amantes de la belleza artística y sensible, al finalizar su ascenso puede transformarse (μεταπέσοι ἄν) en un amante de la belleza espiritual, como el enamorado puede convertirse en un filósofo amante de la sabiduría eterna [79].

Comencemos con el sentido estético del músico; nos servirá de ejemplo para aclarar el placer de toda belleza sensible. Dis-

[76] V 8,13.
[77] V 8,10 1.40s.
[78] V 9,1 y 2.
[79] I 3,1, 2 y 3. Véase supra p.403.

tingue Plotino tres grados en el proceso psicológico, correspondientes a tres clases de filósofos.

Cuando experimentamos lo bello, somos transportados (βολῇ τῇ πρώτῃ) (I 6,2,3). El alma se alegra de lo que ve (χαίρει); se mueve hacia las formas, las absorbe (ἀποδέχεται) y se adapta a ellas (συναρμόττεται).

A la impresión sensible sigue inmediatamente un juicio: ψυχὴ ὥσπερ συνεῖσα. Se desarrolla un juicio en la potencia más adaptada a la belleza (εἰς κρίσιν). Se manifiesta (λέγει) y se sirve de una medida: πρὸς τὴν κρίσιν χρωμένη ὥσπερ κανόνι τοῦ εὐθέος[80]. Cuál sea esta medida, nos lo dice al principio de las *Enneadas* a propósito de la dialéctica (I 3): el músico lleva en su alma el ideal del arte musical y se pronuncia sobre los ritmos y melodías sensibles relacionándolas con la técnica humana.

Pero hay más y mejor; en un tercer estadio, dice Plotino, el verdadero amante de lo bello se eleva a un ideal espiritual y se da cuenta de que la razón fundamental por la cual goza en sus sentidos y juzga críticamente está en la presencia de algo espiritual y eterno tanto en la forma corporal como en el conocimiento de las reglas.

Ascendiendo de la belleza corporal—o directamente sensible—a la espiritual tal como la vemos en personas vivientes, el amante de la belleza descubre las "bellezas superiores que es incapaz de ver la percepción sensible". Aquí encontramos los mismos tres grados junto con los mismos sentimientos. "Cuando se percibe la belleza de la virtud y de la sabiduría, se siente una alegría, un abatimiento, un espanto—ἡσθῆναι καὶ ἔκπληξιν λαβεῖν καὶ πτοηθῆναι—mucho más fuertes que los ocasionados por la contemplación de las bellezas visibles. Estas son las emociones que sentimos (πάθη) al contemplar la belleza: admiración (θάμβος), abatimiento gozoso (ἔκπληξιν ἡδεῖαν), deseo, amor, espanto y gusto: πόθον καὶ ἔρωτα καὶ πτόησιν μεθ' ἡδονῆς...[81] ¿Qué son esta embriaguez, esta emoción y este deseo de estar fuera del cuerpo en concentrada visión espiritual?[82]

Hasta aquí se ha hablado sólo de la belleza del mundo de la experiencia. Claro está que ésta es relativa: "Un objeto percibido no produce en todos la misma impresión. La belleza de Helena no conmovió de igual modo a Paris y a Idomeneo. Ni la belleza de un hombre virtuoso produce la misma impresión en una persona honesta que en una viciosa"[83]. Plotino conoce muy bien la

80 I 6,2 y 3.
81 I 6.4. Sobre el estupor véase Aristóteles. *La Antigüedad griega*, supra p.151ss.
82 I 6,5 1.6s.
83 III 3,5 1.40s.

diferencia que existe entre la contemplación desinteresada y el deseo que una belleza corporal puede suscitar. Tal vez incorpore a su teoría general de la magia la fuerza mágica de la belleza. "En la esfera de las cosas terrestres, nos da miedo contemplar ciertas cosas, mientras miramos otras sin temor. Esta configuración atrae las miradas, aquélla no. Es la belleza la que, según se dice, atrae. Pero ¿por qué esta forma atrae a esta persona por su belleza y aquélla a esa otra si no actuara eficazmente la diferencia entre ambas figuras? Algunos dicen que los colores, las joyas y las plantas ejercen un influjo real sobre las almas. ¿Por qué no las figuras?" [84] Por lo visto, no es la figura en cuanto tal la que nos conmueve, sino la fuerza vital que se manifiesta a través de esa figura.

En cuanto a la belleza, puede causar una doble reacción. "Cuando se ama la belleza, se siente también simpatía por sus imitaciones. Es, pues, natural que a los hombres les gusten los bellos cuerpos. Pero unos los quieren no para unirse con ellos, sino por el solo hecho de ser bellos. (Su amor y el placer de su mirada son por naturaleza moderados según la teoría aristotélica de los placeres.) Otros sienten, respecto a los bellos cuerpos, un amor mezclado con deseo sexual (μικτὸν ἔρωτα) para procrear en la belleza; la procreación, que asegura la continuidad de la naturaleza, se relaciona con la naturaleza eterna del ideal de belleza... Cuando no tienen una idea clara de su pasión, creen que la belleza sensible es la verdadera belleza. Mientras guarden la medida, su apego a esta belleza terrena no será culpable... Pero la moderación de los desinteresados contempladores de la belleza es superior a la de los que la apetecen. Mientras unos se contentan con la belleza terrena, los otros, sin despreciarla, suspiran por la belleza intelectual. Por eso pueden acercarse a las bellezas sin sentir vergüenza" [85].

También en el orden de la belleza espiritual de la virtud y del conocimiento, el sentimiento estético tiene un doble efecto: es un *ver* y causa un *ser*. La "embriaguez" que sienten los amantes de la belleza espiritual "no es producida por la forma, el color o las dimensiones, por el alma incolora que posee la templanza y demás virtudes que carecen de color... Pero entonces, ¿qué es lo que brilla como una luz en todas las virtudes?" [86] La forma o el ideal de "ser espíritu". Las virtudes purifican al alma; pero, una vez purgada, el alma se convierte en una forma y un *logos* enteramente incorporal e intelectual entregada por completo a lo

84 IV 4,35.
85 III 5,1 (sobre el amor).
86 I 6,5 y 6.

divino, donde nace la fuente de la belleza. Quien *vea* lo bello en la virtud querrá *realizar* la belleza de la virtud.

La purificación es consecuencia de un primer vistazo sobre la belleza y es condición para el ascenso dentro de la misma. "Si en tu propio ser no ves todavía la belleza, haz como el escultor: corta un trozo, lo lima, lo pule y purifica hasta hacer surgir del mármol un bello volumen. Como él, corta también tú lo que haya de superfluo en tu ser, rectifica lo torcido, purifica lo sucio para dar brillo a lo oscuro y no ceses de esculpir tu propia estatua antes de que brille en ella el esplendor divino. ¿Lo eres ya? ¿Eres ya una mera forma espiritual sin mezcla de nada material? ¿Te has convertido entera y verdaderamente en luz; no una luz limitada a cierto tamaño o a cierta forma, sino luz ilimitada? Entonces abre tus ojos y mira... Tu mirada se ha convertido enteramente en visión" [87].

Cuando uno se acerca a las bellezas visibles para tomarlas como si fueran la verdadera belleza, hace como Narciso, que quería captar su imagen llevada por el agua: se arrojó en las profundas aguas y se ahogó. Quien se aferra a la belleza de los cuerpos sin soltarlos, arroja no su cuerpo, sino su alma, en los abismos profundos del Hades. Retornemos, pues, como Ulises, a nuestra querida patria, lejos del encanto de Calipso y Circe [88]. "Quien contempla la belleza del bien, no se enamora de los cuerpos mismos, sino de la belleza espiritual que en ellos se refleja" [89]. Absorto así en la belleza espiritual del alma, será arrastrado hacia el mundo del ideal.

En su magnífica *Enneada* sobre lo bello (I 6,7) se sirve Plotino del *Fedro* y del *Simposio* para cantar la belleza del mundo inteligible, ya antes descrita [90]. Quien haya contemplado a Dios como intelecto "le amará (desinteresadamente) por su pura belleza; se sentirá lleno de espanto, se sumergirá en una situación de dulce abatimiento, amará con ardiente deseo, menospreciará todo amor que no sea éste y se burlará de las bellezas anteriores. Estos sentimientos ya los experimentan quienes (en los misterios) hayan visto formas divinas y demoníacas, y desde entonces ya no reconocen la belleza de los cuerpos... ¿Qué experimentarían si vieran al bello en todo su esplendor y pureza, libre de carne y materia y elevado por encima de cielos y tierra para ser enteramente puro?... La belleza celestial es la primera y la verdadera, la que hace bellos y amables a sus propios amantes" [91]. Quien *vea* esta belleza como algo diferente de nuestro propio ser, no

87 I 6,9 (y también 7 y 8).
88 I 6,8.
89 Ib., 1.6s.
90 Supra p.411.
91 I 6,7 1.20s.

ha alcanzado todavía la belleza; sólo cuando *viéndola* se embellece está enteramente en lo bello".

¿Se habrá alcanzado entonces el fin? Todavía no; en toda experiencia estética hay un aspecto extático; en la forma suprema de experiencia estética, el éxtasis es puro. Recordemos que "todo ideal espiritual se hace objeto de amor sólo cuando está coloreado por el bien; dando gracia a la forma, da amor al corazón" [92].

Lo bello que causa nuestra admiración y excita nuestro amor sólo puede ser percibido por quienes conocen despiertos; el bien existe también en los que duermen y es objeto de apetito innato (pero ciego). El amor de lo bello causa en nosotros cierta "pasión", puesto que hay que verlo (y experimentarlo pasivamente) para desearlo; este amor es secundario, ya que sólo existe en seres con capacidad de visión; el deseo del bien, en cambio, es anterior, más fundamental y primario. El bien existe por sí mismo y no para nosotros que lo vemos (lo bello existe en la irradiación del bien y en relación a la contemplación). La belleza de un individuo le pertenece a él solo y (para él) le basta aparecer bello; en el caso del bien, nadie puede contentarse con la sola apariencia. Luego el bien no necesita de la belleza, pero lo bello necesita del bien. Lo bello nos impresiona y causa placer mezclado con dolor; el bien es totalmente agradable, sano, gracioso y benévolo. El bien es, pues, omnipotente; la belleza tiene un poder menos sublime" [93].

Luego quien quiera alcanzar el bien "debe ascender por encima del intelecto contemplante. Entonces el intelecto permanece quieto e inmóvil en la contemplación, y el alma, fija en lo bello, se le entrega por completo. Llena de fuerza vital, se la ve aumentar en brillo y esplendor por estar en el seno del primero" [94].

La comparación del primero con el centro de una brillante esfera la extiende Plotino al alma. Ésta da vueltas alrededor del centro como en un torbellino que la arrastrara hacia el más profundo centro; si cesara de dar vueltas, cesaría de vivir [95]. "Pero cuando sea absorbida en el objeto que carece de forma determinada, sentirá una especie de vértigo. Tendrá miedo de no ver más y descenderá de las alturas. Pero debe permanecer en sí misma, debe concentrarse en su unidad, pues debe hacerse una sola cosa con el intelecto mismo [96]. Debe penetrar hasta en el núcleo del intelecto, hasta un acto que no es ya ni σύνεσις, ni νόησις, ni conocimiento, ni intuición, sino una presencia que

92 VI 7,22.
93 V 5,12 (todo el capítulo).
94 V 5,8.
95 VI 9,8.
96 VI 9,3 1.4s.

supera todo conocimiento"[97]. Deb abandonar toda contemplación, aun la contemplación de lo bello, pues el primer principio, el uno, el bien, es más original que el intelecto; es una maravilla (θαῦμα) anterior a la maravilla de la belleza. Ningún nombre conviene adecuadamente a la maravilla que es el uno, pues trasciende toda representación y todo nombre[98]

"El uno no *viene* al interior del alma; si viene, es sin venir. Se revela, pues ya estaba en ella antes que todo lo demás, aun antes de que surgiera el entendimiento". Dios no ha venido; se ha hecho presente, porque ya lo estaba: οὐκ ἐλθὼν πάρεστι»[99].

Ya Aristóteles había acentuado la belleza de lo maravilloso. "Aquí está la gran maravilla (θαῦμα); el entendimiento penetra en la esencia del uno por un acto que ya no es intelecto (μὴ νῷ).

"Ya no hay palabras...; hay tan sólo un contacto espiritual": νοερῶς ἐφάφασθαι. El alma se baña en luz. Dios está allá, pues ilumina. La luz viene de Él. Él *es* la Luz. El alma alcanza su verdadero fin: la visión de esta Luz gracias a la luz que da la visión"[100]. Cuando ve a Dios, el alma se contempla a la vez a sí misma, en cuanto es posible tal visión. Se ve a sí misma resplandeciente de luz, llena de luz espiritual. Se convierte en una luz pura, sin mole o peso. Se convierte en un dios; o, mejor dicho, es un dios totalmente inflamado de amor, pues, por encima incluso de la belleza, ve y huye enteramente sola hacia la soledad del uno: φυγὴ μόνου πρὸς μόνον»"[101]

No se puede decir de manera más clara: el uno está por encima del intelecto. La posesión del bien es más fundamental que su revelación contemplativa en lo bello. Si es verdad que se contempla la belleza gracias a una intuición espiritual, en el bien se sumerge uno de una manera inefable por razón de algún otro acto del espíritu. Pero si la belleza sólo se puede definir como un resplandor del bien y del uno en una idea determinada, *en el gozo de la contemplación de lo bello hay algo superior a la misma contemplación* que participa del éxtasis supremo.

97 VI 9,4 l.3.
98 VI 9.3 y 4. "El milagro de la inteligencia": VI 9,5 (30s).
99 V 5,8 l.25.
100 V 3.17.
101 VI 9,11, última regla de las *Enneadas*

TERCERA PARTE

LA DECADENCIA

CAPÍTULO I

DE REGRESO A LA MÚSICA

1. LA INFLUENCIA DE PLOTINO

En el siglo IV, la influencia de Plotino en Oriente era aún bastante escasa. Se le editó dos veces: una vez por el fenicio Porfirio y la otra por Eustoquio. Hacia el 300 se encontraron dos copias de Plotino en Siria, una de Longinos y la otra de Amelio de Apamea [1].

El texto de Eustoquio fue utilizado por Eusebio de Cesarea; San Basilio habla de estar impresionado por la belleza de la luz simple y asimétrica; pero es posible que esté más bien bajo el influjo de Posidonio que de Plotino. Jámblico († 330) hace sólo algunas alusiones a Plotino; por lo demás, vuelve a la estética de Platón tal como la expone en su *Timeo;* si Porfirio comentó a Ptolomeo, él utilizará en sus *Theologoumena Arithmeticae* a Nicómaco y Anatolio [2].

Volvemos así a la estética del número, del orden y de la proporción; la música aparece en relación con las matemáticas; puesto que el método matemático es el único científico, habrá que explicar la *aisthèsis* musical por la *noèsis* aritmética. El placer sumo se encuentra en el conocimiento de las ideas divinas de lo bello, del bien y de la perfección. Las ideas son imitadas por el orden del mundo o por la armonía de los cielos y la armonía del alma del mundo; la más noble forma de música es, pues, la realizada por el cielo y por el alma del mundo.

La matemática, como ciencia de la proporción y la simetría, es, pues, música y astronomía. También es moral, pues no es posible un equilibrio sin el debido dominio de las pasiones. Finalmente, es teología, pues el número y la proporción nos llevan a Dios como principio del orden cósmico.

La *verdadera* música no es la armonía de sonidos que escuchamos, sino la estructura suprasensible de las proporciones que

[1] P. HENRY, *Plotin et l'Occident* (Lovaina 1934).

[2] Una exposición condensada de Jámblico puede verse en SCHAEFKE, o.c., p.177ss.

sólo la ciencia alcanza. Pero no se limita a los meros conceptos matemáticos, pues, siguiendo a Pitágoras, Posidonio, Nicómaco y Teón, establece también Jámblico una relación entre los números tomados en sí mismos y las estructuras de las formas; los números "constituyen" y "simbolizan" la realidad.

Se copian de nuevo las viejas tradiciones al uso en Oriente. *Uno* es el número de lo simple, lo subsistente, lo idéntico del ser puro, de lo productivo, del pensamiento, del espíritu, de la deidad: la esencia y el símbolo de lo bello y del bien.

Dos es el número de la primera multiplicidad, de la primera composición, de la primera división, de la primera relación; es el número de la dispersión, de la materialidad, del devenir, de la percepción, de la concepción, de la naturaleza.

Tres vuelve a la perfección de la unidad; contiene un principio, un medio y un fin; tres es, pues, el número de la integridad, del todo, del cosmos. Tres es el símbolo del tiempo, que consta de pasado, presente y futuro; el símbolo del lenguaje, que está formado de vocales, consonantes y semivocales; símbolo del canto, que supone voces altas, bajas y medias; símbolo de la armonía, que, como tercer elemento, establece un vínculo entre dos sonidos desiguales; símbolo, en fin, de la música, pues el primer sistema completo consta de octava, quinta y cuarta.

Cuatro es el símbolo del *tetractys*, del espacio del cubo; hay cuatro elementos, cuatro propiedades elementales, cuatro estaciones, cuatro períodos de vida, cuatro partes del tiempo (día, noche, mes, año), cuatro tonos en la cuarta, cuatro virtudes, cuatro ciencias en el *quadrivium*, etc., etc.[3]

En Occidente se prolongarán estas tradiciones hasta bien entrada la Edad Media. Aquí la fama de Plotino, por lo menos en el siglo IV, será mayor que en Oriente. Hacia el 335, Fírmico Materno ataca en su *Mathesis* la astrología de Plotino.

El famoso Mario Victorino traduce algunas *Enneadas* que citará Agustín. Traduce también tratados lógicos, como la *Isagoge*, de Porfirio; las *Categorías*, de Aristóteles; los *Topica*, de Cicerón; escribe obras sistemáticas, como la *Ars Grammatica* y el *De definitionibus;* comenta los libros retóricos de Cicerón y, tras su conversión al cristianismo, utiliza en sus escritos teológicos las *Enneadas* de Plotino.

En la segunda mitad del siglo IV, tanto Macrobio como Agustín sufren un profundísimo influjo de Plotino. El historiador Amiano Marcelino habla en su *Rerum gestarum* dos veces del famoso Plotino. El gran comentarista de Virgilio, Servio, a quien Macrobio en sus *Saturnalias* llama "el mayor entre los letrados",

[3] SCHAEFKE, o.c., p.181.

alude al tratado plotiniano *De la Providencia* (III), en que se canta la belleza del orden del mundo. Para San Agustín es de especial interés la *Enneada* sobre la belleza (I 6), como veremos en otro lugar. En cuanto a Macrobio, que antes de 395-410 comenta el *Somnum Scipionis*, de Cicerón, escribe P. Henry: "Il a les *Ennéades* sous les yeux mais connaît Porphyre et sait qu'il résume... Quant à Plotin, il le met abondamment à profit dans les commentaires" [4].

Y, sin embargo, la influencia de Plotino en el terreno estético es bastante exigua, por lo menos si prescindimos de San Agustín. En Macrobio se nota claramente sólo en algunos textos, que tendrán especial interés para la Edad Media. "Del *Dios* sumo nace el *intelecto;* del intelecto, el *alma del mundo,* que fabrica todas las formas naturales y les da vida; brilla así en todas las formas, como en un sistema ordenado de espejos, el único rostro de la belleza divina, como si todas las cosas que reflejan a Dios estuviesen iluminadas por un mismo relámpago": "Sic haec ergo cum ex Summo deo Mens, ex Mente Anima fit, anima vero condat et vita compleat omnia quae sequuntur, cunctaque hic unus fulgor illuminet et in universis appareat, ut in multis speculis per ordinem positis, Vultus unus" [5].

La verdadera belleza no es externa, sino espiritual, e irradia de dentro afuera. Esto, que vale para el hombre, vale igualmente para el universo. Pues así como el hombre es una síntesis del universo, también el universo—"la estatua de Dios"—es como un hombre cósmico. El texto está entre dos referencias a Plotino, cuyo tratado I, 1 se cita al pie de la letra: "Ergo qui videtur non ipse verus homo est, sed verus ille est a quo regitur, quod videtur... Anima autem qui verus homo est ab omni condicione mortalitatis aliena est, adeo ut in imitationem dei mundum regentis, regat et ipsa corpus, dum a se animatur. Ideo physici mundum "*magnum hominem*" et hominem "*brevem mundum*" esse dixerunt" [6].

La razón de esta nueva y mayor atención concedida a la belleza de los números, de la simetría y del orden está probablemente en la influencia mutuamente reforzada de Cicerón, Posidonio y Platón.

Es de sobra conocido con cuánta reverencia habla de Tulio San Agustín; Mario Victorino le comenta; Macrobio explica también el *Somnum Scipionis,* que le orienta, como él mismo reconoce, automáticamente hacia el *Timeo.*

4 O.c., p.190.
5 *Somn. Scip.* I c.14-15 (ed. EYSSENHARDT).
6 Ib., II c.12 p.625.

El *Timeo*, a su vez, es de nuevo traducido al latín en el siglo IV por Calcidio, quien añade a su traducción un comentario explicativo. Calcidio probablemente utiliza un predecesor griego que para la música se sirve de Teón y se apoya en Adrasto y tal vez también en Albino. Por vía de Adrasto llegamos al comentario de Posidonio, y nos encontramos rodeados por todas partes de la estética musical de los números y simetrías...[7] Nos sumergimos en una síntesis de pitagorismo, platonismo y estoicismo.

2. Calcidio

Por razón de su interés especial para la estética medieval, nos es preciso subrayar aquí algunas de las tesis de Calcidio. La tríada que pone en la base de toda realidad no es neoplatónica, sino estoica; la prueba de ello la encontramos en el papel que aquí (como en Posidonio) representa la Providencia; otra prueba es el carácter práctico-dinámico de las fuerzas que rigen la suerte del mundo: "El primer principio rector es el sumo Dios. Bajo Él reina el Nous o Providencia. Después viene la tercera hipóstasis, que se llama el segundo entendimiento o intelecto. Ésta contiene las almas, pues he leído que las almas que obedecen a la ley de la Providencia le están sometidas, disponiendo ellas, a su vez, de otras fuerzas (para ejecutar sus operaciones): *la naturaleza, la fortuna, el hado y los demonios*"[8]. De ahí que Calcidio concluya: "Fatum ex Providentia, nec tamen ex Fato Providentia". Todo lo que acontece debe ser explicado, en primer lugar, por las leyes de la naturaleza, del hado, de la casualidad y de la intervención de los demonios; por la colaboración de todas estas fuerzas se explican todos los fenómenos terrestres e históricos. Pero estas mismas fuerzas son reguladas por la Providencia, que es una expresión del Dios supremo.

Mientras Macrobio distingue a Dios del intelecto: "Ex Summo Deo Mens, ex Mente Anima", Calcidio opina con los estoicos que Dios e intelecto son una sola cosa y coinciden con la unidad: "Singularitas Mens sive Intelligentia vel Ipse Deus intelligentia esse" (c.39).

Lo que sigue es puramente platónico; en Dios y en el intelecto viven las eternas formas originales (species primariae), que son los modelos ejemplares (exempla) de la realidad[9]. Frente a

[7] Supra p.338. Cf. B. W. Switalsky, *Der Chalc. Kommentar. Beiträge*... III 6,190,2.

[8] Calcidio (ed. Wrobel) c.188. Cf. E. Gilson, *La Philosophie du M. A.* (2.ª ed., Payot 1944) p.118.

[9] Gilson, o.c., 119.

éstas se extiende la materia *(chaos* o *silva,* como dice Calcidio). De las divinas formas originales y de la materia nace el mundo, cuyas formas específicas (species nativae) deben llamarse representaciones (simulacra) de las ideas: "Ex Deo et silva factus est ille mundus sensibilis".

Siendo Dios *exemplum* en que se identifican todas las *species primariae,* infinitamente bello, también el mundo con sus *species nativae* debe ser la más bella entre las creaturas: "decorum simulacrum... speciosissimus omnium generatorum" [10]. La materia sin la forma es de suyo fea, no por razón del ser, sino por razón de su necesidad de determinación. Por eso apetece espontáneamente la belleza y el aderezo: "Superest ut silva cultum ornatumque desideret, quae deformis est non ex se, sed ob indigentiam: est enim *turpitudo* silvam cultu formaque indigere" [11]. De la materia, hambrienta de belleza, y de la acción de Dios, que es todo belleza, nace la inolvidable belleza del mundo, de la que nosotros deducimos la bondad de Dios: "Si mundus incomparabili pulchritudine est, ut quidem est, opifex et fabricator optimus" [12]. Lo mismo pensaba Platón.

Pero el mundo ha sido creado por el pensamiento de Dios según las leyes de la proporción y de la música; es, pues, la sabiduría de Dios la que formó y adornó la belleza de todos los cuerpos.

Por un doble camino llegamos a Dios y a la materia. Por un lado, descendemos de las formas y figuras materiales con sus cualidades sensibles, y hallamos así los cuatro elementos como partes integrantes y la materia indeterminada como "fondo" de todas las formas específicas: "silva demum ex nativa specie sumit substantiam". Por otro lado, ascendemos de las formas individuales hacia las estructuras específicas (species primariae), y en ellas hallamos la razón de todo orden, armonía y proporción. Pero estos principios suponen una providencia (cf. Posidonio), y quien dice Providencia, dice intelecto y deidad.

La estructura musical de la realidad sigue siendo, pues, "bien común" de la Antigüedad moribunda. Los escritos de los Padres lo confirmarán.

Si Calcidio no nos enseña nada nuevo, debemos citar, empero, algunos de sus textos en razón de su importancia posterior, para el siglo IV y el Medievo. Existe, según él, cierta afinidad entre la música audible y los sonidos intelectuales. Pitágoras descubrió y afirmó que la proporción entre los dos sonidos extremos de

10 O.c., 149 y 154.
11 O.c., 287.
12 O.c., 153.

la cuarta es igual a la primera proporción epitrítica 4 : 3: "...Concinentes sibi invicem tonos primus dicitur Pythagoras notasse et intellexisse habere aliquam cum numeris germanitatem. Itaque diatessaron cantilenam dixit eandem habere rationem quam habet epitritus in numeris. Rursum diapente... habet rationem sescuplaris"..., etc. (c.45). Switalski ha comprobado que este texto, como el siguiente, derivan de Teón de Esmirna, quien, a su vez, copia a Adrasto.

Toda la música puede reducirse a los primeros intervalos armoniosos: cuarta, quinta y octava. Los intervalos corresponden a las primeras proporciones contenidas en el número 10, 1 : 2 : 3 : 4: "Perfectus quidem numerus est decem... quem quidem decimanum numerum Pythagorici adpellant primam quadraturam (tetractys) propterea quod ex primis quattuor numeris confit, uno, duobus, tribus, quattuor $10 = 1 + 2 + 3 + 4$. Symphoniae quoque ratio ex eorumdem numerorum qui decimanum numerum complent, quasi quodam fonte emanat. Siquidem ex his epitriti 3 : 4 et sescuplares 2 : 3 et duplices 1 : 2 et triplices et quadruplices numeri nascuntur. Epitritus autem *in calculando* idem est qui diatessaron dicitur *in canendo;* sescuplaris idem est qui diapente dicitur", etc. (c.35).

Idénticas proporciones permanecen cambiando los números; veremos, con la tradición, cómo el cubo, el primer volumen perfecto, solidifica las proporciones con sus ocho ángulos, seis superficies y doce aristas, pues la proporción 8 : 6 es epitrítica; la de 12 : 8, hemiólica; la de 12 : 6, doble: "Ita symphonia musicae symphoniae numerorum concinere videtur... Etenim octo numerus sex numeri epitritus est; octo vero numeri duodecim numerus sescuplaris; duodecim igitur numerus sex numeri duplex, qui dividitur in epitritam rationem (12 : 9) et aliam sescuplarem (9 : 6)" (c.46). Y vive aún Filolao...

Pero los números son meramente inteligibles: "Etenim quod nullas partes habet propterea sub nullos sensus venit, et tamen animo cernitur. Geometriae *notam adpellant*" (c.32). También la línea, la superficie y el volumen son cosas inteligibles. Pero los sonidos son sensibles. "Diastematum partes sunt *phtongi*... hi autem soni prima fundamenta sunt cantus" (c.44). Si el aire es sacudido fuerte y rápidamente por la vibración de una cuerda (bien tensada), resultará un sonido alto (accensus); si la vibración es lenta y suave, el sonido será bajo (succensus). De la combinación de sonidos altos y bajos con arreglo a dichas proporciones resultan las sinfonías: "Est autem in sonis differentia iuxta chordarum intentionem. Siquidem acuti soni vehementius et citius percusso aëre excitantur, graviores autem quotiens leniores et

tardiores pulsus sunt. Et accensus quidem existunt ex nimio incitatoque pulsu, succensus vero leni et tardiore. Ex accentibus porro et succentibus variata ratione musicae cantilena *symphonia* dicitur" (c.44).

3. Macrobio

También Macrobio afirma, en magníficas palabras, la estructura musical del mundo dentro de un marco plotínico.

El primer principio es el Dios supremo, que no es número, pero contiene todos los números en sí. No es masculino ni femenino, conteniendo en sí la virtud de ambos géneros. No es especie, pero posee el principio de todas las especies. En Dios, como en su principio, viven los números y las proporciones, los géneros y las especies, de una manera incorporal, en toda su pureza y perfección. Inmateriales son en cuanto que las conocemos sólo con el entendimiento y no con los sentidos: "geometrae tamen alia sibi corpora proponunt, quae appellant mathematica, cogitationi tantum subiicienda, non sensui" [13]. Estas realidades espirituales son perfectas: "prima est igitur perfectio incorporalitatis in numeris et haec est, numerorum omnium plenitudo: plenitudo enim proprie nisi divinis rebus supernisque non convenit" [14].

Concebimos, pues, sin percepción sensible, el punto, la línea, que supone dos puntos; la superficie, que supone tres, y el cubo, circunscrito por los ocho vértices de sus ángulos. Luego el número 8 es el número de la primera forma plástica y bella; es, asimismo, el número fundamental de la música cósmica, puesto que existen ocho cuerpos celestes; es, finalmente, el número simbólico de la justicia y, por ende, del orden moral: "Octogenarius numerus solidum corpus efficit... Sed et ad ipsam caeli harmoniam, id est concinentiam hunc numerum magis aptum esse, non dubium est, cum sphaerae ipsae octo sint" [15].

Pero ocho es también la suma de los dos primeros números impares 5 + 3. Cinco es el número que abarca toda la realidad: las tres hipóstasis divinas de Plotino, el cielo y la tierra: "Aut enim *Deus summus* est aut *Mens* ex eo nata, in qua rerum species continentur (es decir, los bellos arquetipos), aut *Mundi anima*, quae animarum omnium fons est, aut *caelestia* sunt usque ad nos, aut *terrena natura est*... et sic quinarius rerum omnium

13 II c.2,2,4 p.587. Cf. Calcidio supra p.434.
14 I c.5,13 p.494 y 3 p.491.
15 I c.5,14 p.494 (8 = 7 + 1 = 2 + 2 2 = 5 + 3).

numerus impletur" [16]. Tres es el número fundamental resultante de la unión armoniosa de dos cosas opuestas. Así, por ejemplo, en la esfera terrestre, la tierra se une con las aguas, padeciendo la necesidad; el agua con el aire, por armonía; el aire con el fuego, en la obediencia asumida. La armonía reconcilia los elementos superiores con los inferiores, como el cielo con la tierra y las esferas inferiores con las superiores: "Harmonia id est apta et consonans convenientia, quia hoc spatium est, quod superioribus inferiora conciliat, et facit dissona convenire" [17].

La armonía logra el acorde entre tonos altos y bajos. Para Macrobio, la música suprema es la armonía de las esferas. El movimiento, la velocidad y el espacio explican el sonido; la armonía de las esferas es, pues, algo absolutamente evidente: "ex his *inexpugnabili ratiocinatione* collectum est musicos sonos de sphaerarum caelestium conversione procedere" [18]. Esto lo descubrió ya Pitágoras, quien halló también en la herrería la explicación matemática de los intervalos sonoros [19]. Los intervalos entre los sonidos son, pues, la expresión de números.

Entre los números hay muy pocos que tengan un interés especial para la música: "Ex omni autem innumera varietate numerorum pauci et numerabiles inventi sunt qui sibi ad afficiendam musicam convenirent." Estos números o, mejor, estas proporciones son: 4 : 3, numero *epitritus* o sesquitertius, principio de la cuarta o *dia tessarôn;* 3 : 2, *hemiolius* o sesquialter, principio de la quinta o *dia pente;* 4 : 2, duplaris, octava, *dia pasôn;* 3 : 1, triplaris, *dia pasôn kai dia pente;* 4 : quadruplus, *dis dia pasôn;* 9 : 8, epogdous o sesquioctavus *tonus* [20]. Macrobio recuerda las definiciones de sinfonía, tono y semitono. Observa que el tono 1 / 8 no puede dividirse en dos partes iguales y que el "semitono" supone una mitad mayor y otra menor: "Semitonium vocitaverunt sonum tono minorem, *diesis*" [21]. Platón habla a este propósito de limma.

Macrobio nos dice, además, que la música audible se sirve sólo de cinco sinfonías; la música de las esferas va más lejos: "se tendit harmoniae caelestis accessio... usque ad *quater dia pasôn kai pente*" [22].

Lo más importante del resumen estético de Macrobio em-

16 I c.6,20 p.499. Compárese "Ex summo Deo Mens, ex Mente Anima" (I c.14-15 p.542).

17 I c.6.37 p.503. Cf. Platón, *La Antigüedad griega*, supra p.56.

18 II c.1.7 p.583.

19 Ib., p.583-584.

20 II c.1.14 p.585. Ver supra p.434. La fuente es Posidonio (¿vía Varrón?) supra p.233 y 338.

21 II c.1.21 p.586.

22 II c.24 p.586-87. Véase Platón, *La Antigüedad griega*, supra p.57.

pieza en el capítulo 11. El alma del mundo está compuesta, a la manera platónica, siguiendo proporciones musicales y *por eso* es musical su movimiento, no sólo en sí mismo, sino en la total proyección de su actividad sobre el resto del mundo: "*Timaeus* igitur Platonis in fabricanda mundi anima, consilium divinitatis enuntians, ait illam per hos numeros fuisse contextam qui et a pari et ab impari cubum, id est *perfectionem soliditatis,* efficiunt" [23]. La estructura *plástica* de la masa del mundo es, pues, simétrica y armoniosa: "Deinde ex his numeris fuerat componenda, qui soli continent iugabilem competentiam, quia omni mundo ipsa erat iugabilem praestatura *concordiam*" [24]. Por razón de la estructura musical del alma del mundo son armoniosas todas las conexiones que enlazan las partes del universo en sí y entre sí; aseguran la cohesión del conjunto: "Ergo mundi anima, quae ad motum, hoc... universitatis corpus impellit, contexta numeris, *musicam* de se creantibus concinentiam necesse est" [25]. Si los cuerpos celestes en su movimiento producen sonidos diferentes entre sí, estos sonidos serán *melodiosos* por razón de las distancias armoniosas de las esferas. Luego el mundo es, tanto en su aspecto visual como en el acústico, bello por razón de sus proporciones fundamentales.

A este propósito da Macrobio la explicación alegórica de algunas leyendas; las sirenas, musas y camenas son figuras mitológicas que simbolizan los cantores cuerpos celestes; son dirigidas por Apolo Musageta, el director de coro de las musas, como los cuerpos celestes por el Sol: "Hinc Plato... singulas ait Sirenas singulis orbibus insidere, significans sphaerarum motu cantum numinibus exhiberi. Theologi (esto es, los poetas teólogos) quoque novem *Musas* octo sphaerarum musicos cantus et unam maximam concinentiam quae confit ex omnibus esse voluerunt. Unde Hesiodus in *Theogonia* sua octavam Musam Uraniam vocat... quia caelum vocatur. Et, ut ostenderet nonam esse et maximam, quam conficit concors universitas, adiecit Calliope". Apolo Musageta es "quasi ducem et principem orbium ceterorum". Pero aquí se pone de manifiesto el nacionalismo romano; lo que dijeron los griegos, lo sabían ya los etruscos: "Musas esse mundi cantum etiam Etrusci sciunt qui eas *Camenas* quasi "canenas" a "canendo" dixerunt" [26].

La explicación "científica" de las musas (y dando por sabido que los astros ejercen cierta influencia sobre los hombres) con-

[23] II c.2,14 p.589.
[24] L.c.
[25] II c.2.19. Véase Platón. *La Antigüedad grega,* supra p.56.
[26] II, todo el c.3.

duce a un discurso interesante acerca del papel de la música en la humanidad. En primer lugar tiene un papel teológico, pues si los astros son conducidos por dioses, les daremos gloria saludándoles con nuestros cantos. También es conveniente la música en las ceremonias fúnebres, ya que el alma, hecha de armonía, vuelve entonces, tras la muerte, al cielo, fuente de toda armonía: "persuasione qua post corpus animae ad originem dulcedinis musicae, i.e. ad caelum redire creduntur" [27].

La música es un fenómeno humano universal, y por primera vez habla aquí un clásico de la música de los bárbaros; pronto se llamará la atención sobre la relatividad de la música: "Nam ideo in hac vita *omnis* anima musicis sonis capitur ut non soli qui sunt habitu cultiores, verum *universae quoque barbarae nationes* cantus, quibus vel ad ardorem virtutis animantur, vel ad mollitiem voluptatis resolvantur exerceant" [28]. Los dos estilos esenciales son, pues, el de tensión y el de relajación: valor varonil y sensualidad femenina. La razón de la universalidad de la música hay que buscarla en la estructura misma del alma: "quia in corpus defert memoriam musicae cuius in caelo fuit conscia". De las fábulas de Anfión da una explicación alegórica: los animales y las piedras, sensibles a la armonía, son símbolo de los bárbaros: "quia primi forte gentes vel sine rationis cultu barbaras vel saxi instar nullo affectu molles ad sensum voluptatis canendo traxerunt" [29].

Pero también los animales, y no sólo los hombres, padecen la influencia de la música. Con elegancia describe ambos Macrobio en estilo antitético. La música excita el valor y apacigua al alma; arrulla y despierta; libra de las diarias preocupaciones y conmueve; aíra y amansa. Hace su papel en medicina: "corporum quoque morbis medetur: nam hinc est quod aegris remedia praestantes praecinere dicuntur" [30]. ¿Es de maravillar que también en los animales ejerza la música influencia? Los pájaros cantan como guiados por un arte. Atraídos por la música, los peces se meten en las redes y van las ovejas al redil: "Et quid mirum, si inter homines musicae tanta dominatio est, cum aves quoque, ut lusciniae, ut cygni... cantum veluti quadam disciplina artis exerceant, nonnullae vero... vel terrenae seu aquatiles beluae invitante cantu in retia sponte decurrant, et pastoralis fistula pastum progressis quietem imperet gregibus" [31].

Macrobio hace también referencia a la explicación metafísica. Según Posidonio y Plotino, todas las almas participan de la vida

[27] II c.3,5 y 6 p.593.
[28] II c.3,7 p.593.
[29] L.c.
[30] P.594.
[31] Ib., p.594.

del alma del mundo. Siendo, pues, ésta musical, todas serán sensibles a la música: "Interesse enim mundanae animae causas musicae, quibus est intexta praediximus, ipsa autem mundi anima viventibus omnibus vitam ministrat. *Iure igitur musica capitur omne quod vivit, quia caelestis anima, qua animatura universitatis, originem sumpsit ex musica.* Haec dum ad sphaeralem motum mundi corpus impellit, sonum efficit, qui intervallis est disiunctus imparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis" [32]. Las proporciones estructurales del alma del mundo se encuentran también en el cuerpo del mundo: "Ad imaginem contextionis animae haec esse in corpore mundi intervalia" [33]. De ahí la armonía plástica y musical del universo.

Macrobio renuncia expresamente a desarrollar más ampliamente la teoría musical; quien exagere oscurecerá el texto sin esclarecerlo: "addit tenebras, non adimit densitatem". [34] Lo que en los sentidos corresponda a las letras, sílabas y palabras, debe ser *mostrado,* no demostrado [35]. Una sola excepción es admisible, existen tres géneros de modulación melódica, a saber, la enarmónica, la cromática y la ditónica. El primero apenas se usa "propter nimiam sui difficultatem", el segundo es igualmente rechazable por su excesiva sensualidad (infame mollitie). Luego la armonía de las esferas se desarrollará, según Platón, dentro del género diatónico: "medium, i.e. diatonum genus mundanae musicae doctrina Platonis adscribitur" [36].

4. Marciano Capella

Aproximadamente cuarenta años después (hacia 430) escribe Marciano Capella su famosa obra *De nuptiis Mercurii et Philologiae.* En forma alegórica y mezclando prosa y poesía, en un estilo que reúne el asianismo artificioso con la aridez científica, nos da un resumen de las siete artes. Cada una de ellas está simbolizada por una mujer, cuya descripción alegórica inspirará a pintores y escultores medievales.

Dice Macrobio en sus *Comentarios* que las almas viven, por naturaleza, en el seno espiritual del alma del mundo. Unas quedan allá, otras caen por el espacio y entran en composición con la materia. Arrastran algo de las esferas por las que atraviesan; de Saturno, la racionalidad y el intelecto; de Júpiter, la energía para actuar; de Marte, el fuego de la perseverancia; del Sol, el poder imaginativo y de percepción; de Venus, los apeti-

32 II c.3,11 p.594.
33 II c.3,15 p.598.
34 II c.4,13 p.598.
35 II c.4,11.
36 II c.4,13 p.598.

tos; de Mercurio, el *hermeneuticon*, es decir, la facultad de expresión; de la Luna, la capacidad de crecimiento y nutrición. Mercurio resulta así el símbolo de la elocuencia y filología de la ciencia (sapientia); de la unión del pensamiento y de su expresión en palabras nace el escritor sabio y perfecto. De ahí el sentido del título que Marciano da a su obra.

Las bodas se celebran en el cielo, y siete vírgenes, cada una con su emblema simbólico (que las artes plásticas no perderán de vista durante toda la Edad Media), vienen a ofrecer al joven matrimonio sus regalos; primero gramática y dialéctica (de apariencia bastante sosa) y después retórica. Siguen luego aritmética, geometría, astronomía y, por último, música o armonía. Ella es quien, más que las demás, hace desaparecer las preocupaciones de los dioses con sus cantos y danzas: "Haec quippe est quae superum curas prae cunctis poterit permulcere, aethera cantibus numerisque laetificans" [37].

Marciano describe la procesión rebosante de gracias y melodías admirables: "Nec mora et ecce quaedam suavitas intemptata aulicaeque dulcedinis cantus insonuit ac melodiae ultra cuncta verum oblectamina recinentes auditum mirantium complevere divum". Actúa una orquesta completa con todos sus instrumentos: "Non enim simplex quidam et unius materiae tinnitibus modulatus, sed *omnium* organicarum vocum consociata permixtio *quandam plenitudinem voluptatis* admisit". Como primeras van Erátine, Himeros y Terpsícore: caricia, apetito y deleite. Cantando y bailando siguen otras figuras que, según algún otro retórico, engendran la belleza plástica: Pitho (la convicción), Voluptas (la voluptuosidad), junto con las gracias, "admixtio lyrae vocibus atque ipsae harmonicis dissultantes motibus" [38]. Los héroes y los sabios (hay, según Platón, dos tipos de armonía varonil) van también en la procesión "qui omnes modulatione quidem leni parvaque voce qualibet dulcedine murmurantes". Danzan en el centro faunos y ninfas delante del gran trío que forman Orfeo, Anfión y Arión. Entre Apolo y Palas va Armonía, seguida por la danzarina Afrodita, que apenas es capaz de imitar sus graciosos pasos: "Tandem inter Phoebum Pallademque media Harmonia sublimis ingreditur... Cuius incessum mater Paphia ut eam contigue sequebatur, licet pulchris rosea numeris ac libratis passibus moveretur, vix tamen poterat imitari" [39].

La descripción de Marciano responde a una convicción teóri-

37 VIII 899 (ed. EYSSENHARDTI p.336.

38 P.338 905-906). Para las tres últimas diosas, cf. supra p.378. Sobre los dos tipos de belleza humana, véase *La Anigüedad griega*, supra p.77.

39 Orfeo, Anfión, 906; la música, 909.

ca: la más perfecta música ha de reunir danza, canto y música instrumental. Halagará a un tiempo al ojo y al oído, ambos sensibles al ritmo: "Sed quia visus auditusque numero dicti sunt accedere, hi rhythmi quoque in tria itidem genera dividuntur: in corporis motum, in sonorum modulandique rationem, atque in verba, quae aptis modis ratio coligarit: *quae cuncta socia perfectam faciunt cantilenam*" [40].

Comienza la gran fiesta, y, tras toda clase de cantos, la propia Armonía toma la palabra. Con expresiones poéticas relata cómo nació en los espacios infinitos del cielo, cómo le fue encomendada la dosificación de las almas y cómo en la tierra no ha dudado en imitar artificiosamente el canto de los pájaros, el temblor de los árboles y el rumor de los ríos; Marciano, pues, no sólo reconoce la expresividad de la música, sino también su capacidad imitativa: "Dum me quippe... caelo illa incogitabilis effigientiae genuisset Inmensitas... superos incitosque fulgores modis adsocians numeros non reliqui. Denique numeros cogitabilium motionum totiusque voluntatis impulsus ipsa rerum dispensans congruentiam temperabam... Pastoralibus fistulis vel cantus avium crepitus vel susurros fluminum imitantibus non negavi" [41].

Armonía recuerda después los varios efectos de la música; es interesante, a propósito de sus efectos medicinales, las referencias que hace a autoridades como la de Teofrasto, Xenócrates, Tales, Esculapio y Herófilo. Aquí acaba la exposición literaria y cambia el tono: "Sed iam ad artis praecepta desiliam" [42]. La cosa se pone científica; definiciones claras y aburridas siguen una tras otra; el estilo se vuelve didáctica, la división obvia.

Define la música, como San Agustín, siguiendo a Varrón: "Officium meum est *bene modulandi sollertia,* quae rhythmicis et melicis adstructionibus continetur" [43]. De hecho, Marciano se limita a las formas mélicas y rítmicas (o adstructiones) contruidas por el hombre. *Harmonica* y *Rhythmica* se dividen cada una, a su vez, en siete partes, siguiendo en esto a Arístides Quintiliano. No enseña nada nuevo, pero resume el pasado y pone las bases para el porvenir. Desde este punto de vista, creemos interesante y hasta necesario proporcionar aquí un resumen.

La *Harmonica* empieza con los sonidos y termina con la composición o *melopoeia;* entre ambos se trata de los intervalos (spa-

40 969 p.363-364. Véase supra la "plenitudinem voluptatis".
41 922-924, p.346.
42 929 1.24 p.348.
43 930.

tia, diastemata), los sistemas elementales, las clases de modulación, los tonos y tropos y la modulación.

La *Rhythmica* va de los tiempos a la *rhythmopoeia,* pasando por las palabras consideradas en su aptitud o inadaptación al ritmo, los pies y sus clases, las frases rítmicas y el paso de un ritmo a otro [44].

Pero antes de traducir a Arístides y copiar hasta los títulos griegos de su división en *eidikon, apergastikon, exangeltikon,* etc., Marciano se sirve de otras fuentes para definir los tonos, los semitonos y cuatritonos (930-932), las sinfonías (933), los tropos (935), etc. De ahí divergencias en el enfoque, sin que pueda hablarse propiamente de contradicciones.

El sonido es el "elemento" del *melos,* como el punto es el "átomo" de la goemetría, y la unidad el "principio" de la aritmética (939). Cuando la voz, mediante una tensión (intentio), produce (stasis) un sonido y lo mantiene, (consistit et perseverat), el sonido se convierte entonces en *phtongus.* Si la voz parte de lo más hondo o íntimo del pecho, si es llena y va de abajo arriba, hablamos entonces de tonos graves o bajos (gravitas) en función de una *epistasis* o *productio.* Si la voz proviene de órganos más superficiales, boca y laringe, y tiene menos volumen, moviéndose hacia abajo, la voz será alta y aguda (acumen), y corresponde a una *anesis* o *remissio* (932 y 940). Contrariamente a Calcidio, Marciano sigue en estas definiciones a Ptolomeo.

La lira produce diferentes sonidos con arreglo a la diferente tensión de sus cuerdas; las más tensas emiten sonidos firmes, mientras las flojas producen tonos que se mueven a distancias más o menos grandes o pequeñas entre sí "vagi et errantes soni interdum largiora, interdum minora spatia receperunt" (945).

Marciano llama la atención sobre los nombres de los sonidos según sus distintas alturas, sobre los sonidos homófonos y diáfonos, sobre los sonidos distintos según se encuentren en uno u otro conjunto sonoro, sobre la coloración "ética" de las notas altas y bajas: "quod secundum morem dicitur...: alium quippe morem acuta, alium graviora" (947).

El intervalo entre un sonido alto y otro bajo se llama *diastema:* tal intervalo será pequeño entre sonidos que no distan entre sí más de un tono, será grande entre los diversos tonos que integran un tropo.

Dentro de un tono hay semitonos. Más estricto que Macrobio, Marciano distingue entre semitonos y cuatritonos, a los que divide en tres categorías: la diesis de la cuarta *(tetartemoria,* típico

[44] *Harmonica:* 930-966; *Rhythmica:* 967-995.

de la modulación enarmónica), la diesis de la tercera *(tritemoria,* característica del cromatismo) y la diesis media entre la tercera y el semitono *(hemiolia).*

Esta doctrina se basa en un compendio de Cleónides, quien para alcanzar una exactitud matemática divide el tono en doce partes, y el intervalo de cuarta, que asciende a dos tonos y medio, en 12 + 12 + 6 = 30. De lo que resulta la siguiente clasificación de géneros tonales:

1. Enarmónico:	3/12 (cuarto de tono)	3/12 (cuarto)	24/12 (dos tonos).
2. Cromático:			
a) Suave	4/12 (tercio de tono).	4/12 (tercio de no).	22/12.
b) Hemiólico	4 1/2 duodécimas.	4 1/2 duodécimas.	21 duodécimas.
c) Fuerte	6/12 (medio tono).	6/12 (medio tono).	18/12 (tono y medio).
3. Diatónico:			
a) Suave	6/12 (medio tono).	9/12 (tres cuartos).	15/12 (tono y cuarto).
b) Sintónico	6/12 (medio tono).	12/12 (tono).	12/12 (tono) [45].

Los intervalos "grandes" dan lugar a sucesiones "hermosas" o feas. Las primeras forman una unidad, mientras las otras permanecen diversas. Si la relación entre sonidos se expresa por una proporción lógica, sonará bien; de lo contrario, no. Si los sonidos se suceden por semitonos (aequalia) o por tercios o cuartos de tono (perissa), los intervalos serán más concisos (diastemata spissa); si siguen a distancias mayores, los intervalos serán más amplios (diastemata rariora) (949). En este último caso hablamos de cuartas, quintas, octavas, etc. Marciano da la definición de estos intervalos; nos limitaremos a dar una sola como ejemplo: "el intervalo que llamamos de cuarta o *diatessarôn* contiene cuatro sonidos, tres intervalos, dos distancias y media de tonos, cinco medios tonos y diez "décimas"; se expresa en la proporción 4 / 3 y se basa en el *numerus epitritus*" (49).

Según la extensión o distancia entre los tonos más altos y los más bajos a que pueda extenderse una voz, hablamos de "sistemas". Dentro de cada sistema son posibles distintos "tropos" y "géneros de modulación". No es necesario que nos extendamos sobre esta consideración técnica; desde el punto de vista pura-

45 Cleónidas resume a Aristoxeno en un opúsculo, *Eisagogè*, escrito poco después de los de Alipio y Arístides Quintiliano, y que será fuente preciosa para el conocimiento de la música del Renacimiento.

mente estético tiene menos importancia. Sólo una palabra sobre la modulación.

Como Censorino, deduce Marciano "modulación" de "modo" en su significación melódica fundada en los intervalos entre sonidos. Por eso "modulatio est *modorum* prudens dispositio. Eius tres species: diatonos, chroma, harmonia". La modulación se extiende, por tanto, a toda la música sonora, la cual contiene cuatro "partes": *harmonica, organica, rhythmica, crusmatica.* La única puramente instrumental es la *crusmatica:* "crusmatica pulsus decori sine carmine vocantur" [46]. Forma parte, con la música vocal, del arte sonoro.

Máximo Victorino prefiere deducir la modulación de la lectura y declamación: "modulatio quid est? *Continuati sermonis* in iucundiorem dicendi rationem flexus in delectabilem auditus formam conversus asperitatis vitandae gratia" [47]. Nótese la importancia estético-psicológica de la observación; en la palabra hablada—sermo continuatus—, la modulación es la artística ondulación de la palabra en busca de una expresión más grata, y por ella, una forma acústica más agradable dominada por la finalidad de evitar toda tosquedad. Evidentemente es así como el poeta y el orador persigue la "modulación".

San Agustín prefiere una definición más genérica de la modulación, válida también para la danza; hay modulación desde el momento en que un movimiento está sometido a número, medida y arte: "modulatio non incongrue dicitur *movendi* quaedam peritia, vel certe qua fit ut bene aliquid moveatur... (i.e.) si *modum* servet" [48].

Según Marciano Capella hay modulación en el *melos*—aun cuando sea puramente instrumental—por el tránsito (transitus) de una "voz" de determinada figura a otra: "transitus est alienatio vocis in figuram alteram soni" (964). Hay cambio de género (genus) cuando, v.gr., se pasa del enarmónico al cromático: se cambia de sistema cuando se canta una melodía en una tesitura más alta o más baja; de tono, cuando se pasa del tropo lídico al frigio; de modo, cuando se pasa del modo masculino al femenino.

Modulación es el movimiento de varios sonidos llevados hasta la unidad de una forma; la composición melódica o *melopoeia* es la disposición subjetiva o *habitus* artístico mediante la

46 KEIL, *Script. artis metricae,* Censor, fr. p.609.

47 O.c., M. Vict. p.188.

48 SAN AGUSTÍN, *De Mus.* I c.3. La modulación es para el signo distintivo de todo movimiento ordenado; para Victorino, un signo de la declamación y del canto; para Censorino, en fin, un signo de la composición puramente musical en un modo determinado.

cual se produce la modulación. Hay tres tipos de *melopoeia:* hipatoídica—"quae per graviores sonos constat"—, propia de la tragedia; la mesoídica, que se sirve de los sonidos medios y es ditirámbica, y la netoídica, que se mueve en el más alto registro. Esta clasificación es "específica" y tiene relación con los sistemas; por lo demás, es claro que también puede contar en la *melopoeia* el género de tono—enarmónico, cromático, diatónico—o el tipo tonal, v.gr., el dórico o el lídico. "Quien usa un *melos* debe tratar de mantenerse siempre dentro del mismo sistema musical" (966).

La "rítmica" ostenta idénticos caracteres que la *harmónica.* El ritmo es una composición de tiempos perceptibles por los sentidos ordenados en forma determinada (967).

La base son los tiempos primeros, indivisibles en sí mismos como lo son el punto y la unidad: "Primum igitur tempus est quod in morem atomi nec partes nec momenta recisionis admittit, ut est in geometricis punctum, in arithmeticis monas" (971). De estos tiempos átomos se componen conjuntos construidos con arreglo a relaciones numéricas, de tal forma que unos tiempos contienen dos átomos (∪ ∪), otros tres (∪ ∪ ∪) etc. Cuando se unen los tiempos en sucesiones dominadas por un mismo número racional que vuelve siempre, se habla de tiempos "eurítmicos"; cuando la sucesión es caprichosa y sin ley fija, la sucesión es "arrítmica": "quae sibi nulla omnino lege consentiunt ac sine certa ratione coniuncta sunt" (972). Entre ambas hay formas "ritmoídicas" que parecen rítmicas sin ser claramente contables.

Con toda la tradición basada en Aristoxeno, distingue entre el ritmo abstracto en sí mismo y el conjunto rimados en su materialidad concreta (rhythmizomenon). ¿Qué son los conjuntos rimados? Son formas visibles unas veces, como los gestos rítmicos; audibles otras, como el canto; palpables, en fin, como el pulso: "ut ex digitis venarum exploramus indicia" (968).

Es digno de especial estudio el ritmo tal como aparece en el mundo visual y sonoro; "maxime in auditu visuque". La música más perfecta es aquella a la que la danza se une a la música instrumental. La diferencia, empero, entre ritmo y metro no deja de ser grande (969). Allí sólo hay tiempos exactos y puros, aquí se vinculan a palabras diferentes en duración.

La unidad sensible de ritmo es, por tanto, en la modulación pura, la duración simple de un tono; en el metro, la sílaba, y en la danza, la parte del movimiento corporal que llamamos esquema: "Numerus in verbis per *syllabam,* in modulatione per

sonum, aut spatium quod fuerit singulae, in gestu incipiente corporis, motu quod *schema* diximus, *invenitur.* Atque hoc erit brevissimum tempus, quod insecabile invenitur" (971). Luego el ritmo se medirá: en el arte verbal, según las sílabas; en la música, por arsis y tesis (que el director marcará), y en la danza, según determinadas figuras y esquemas corporales (tales como los pasos del pie o los movimientos de la mano): "Dividitur sane numerus in oratione per syllabas, in modulatine per arsin et thesin, in gestu figuris determinatis schematisque completur" (969).

La unión de arsis y tesis produce la primera forma rítmica compuesta, a saber, el pie. En el canto estos términos técnicos son ambiguos, pues las palabras que usa Marciano—elevatio y remissio—valen tanto para los sonidos altos como para los graves (acento tónico), y también para diferentes intensidades de sonido (acento de intensidad). Además es fundamental la longitud relativa de los tiempos: "Pes vero est numeri prima progressio per legitimos (i.e. certa lege coniunctos) et necessarios sonos iuncta; cuius partes duae sunt, *arsis* et *thesis.* Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio" (974). Los pies simples contienen tiempos; los compuestos, pies simples.

Hay tres géneros de pies "racionales": dactílico, yámbico y peonio, que, según su estructura numérica, serán iguales hemiólicos, dobles o epitríticos. La unidad añadida a la unidad produce un pie, que contiene dos partes iguales (¯ ∪∪ ∪∪). La proporción 2 : 1 es doble (∪∪ ∪). La proporción 3 : 2 es hemiólica (¯ ∪∪ ∪∪∪), y la proporción 4 : 3, epitrítica (¯ ∪∪ ∪∪ ∪∪∪) (977). Hablamos de *disemus* cuando arsis y tesis se reparten en dos tiempos; el *trisemus* supone tres "signos" o tiempos y es la base del pie doble (¯ ∪∪ ∪), mientras el *pentasemus* lo es del hemiólico, etcétera.

Ritmopoeia y *melopoeia* se corresponden paralelamente. Ambas suponen en el "arte" o *habitus* del ejecutante una triple aptitud: ἐπίληψις, es decir, el concepto exacto del *melos* o ritmo a elegir (perceptio per quam scimus quo quantum numero utendum sit) χρῆσις, esto es, la combinación mejor de tiempos y sonidos (usus per quem positiones aut elationes decenter aptamus), y μίξις, es decir, la alternancia de los intervalos y pies en el conjunto melódico y rítmico (permixtio, per quam quod opportunum fuerit ex arte miscemus) (994).

La música total está integrada por *melos* y ritmo. Marciano subraya que la melodía es la parte pasiva, material y femenina del conjunto, es el ritmo quien proporciona el carácter activo y masculino: "Numeros autem marem esse, melos feminam no-

verimus. Et enim melos *materies* est, quae sine propria figura censetur, rhythmus autem opere quodam virilis actus, tam formam sonis quam varios praestat effectus" (995).

CAPÍTULO II

LA ENSEÑANZA LITERARIA

1. PROGRAMAS Y MÉTODOS

Al finalizar el Imperio, la enseñanza literaria está enteramente basada en los fundamentos expuestos por Quintiliano [1]: en la *teoría* dogmática y sistemática de la gramática, la estilística y la métrica, en la *lectura* y explicación de los grandes escritores y en el *ejercicio* personal de la composición literaria. Algunos sondeos nos darán idea de la estética cultivada en las escuelas.

Tenemos testimonios importantes de cada sistema.

La *gramática* ya en el siglo III ocasionó obras notables; en el siglo IV nacieron grandes compilaciones, de las cuales algunas se conservan aún; la más famosa e históricamente importante es la *Ars Minor*, de Aelio Donato (c.350), maestro de San Jerónimo. Además de su *Ars Grammatica*, Donato reunió comentarios sobre Terencio y coleccionó notas sobre Virgilio, a las que criticará Servio (por estas notas se le confundió alguna vez con Donato Tiberio Claudio, comentador de la *Eneida*). Donato es un escolástico que se adelantó a la escolástica. El carácter escolástico en la exposición de la *retórica* que subrayaremos en Fortunaciano, lo encontramos ya en su *Ars Maior*. ¿Qué es una palabra en su significación metafórica, un *tropo*? Una expresión de la cual la significación pasa "a propria significatione ad non propriam similitudinem". Hay trece tropos: metáfora, catacresis, etc. ¿Qué es la metáfora? Una transposición de cosas y palabras. Esta transposición puede revestir cuatro modos. El primero transfiere algo de los seres vivos (de un determinado género) a otros (de distinto género); el segundo..., etc. [2]

Comprendemos a Marrou cuando escribe acerca de Donato y sus contemporáneos: "La situation hors pair (dont ils ont joui au Moyen-Age et même de nos jours, puisque ce sont les auteurs

1 Supra p.299s. Estamos al cabo de la calle del carácter insulso, pedante y aburrido de este capítulo, ¡y de toda esta parte! Pero el aspecto técnico-artístico de esta profesoral "Edad Media anterior a la Edad Media" pertenece también a la historia.

2 KEIL, IV p.399.

que nous connaissons le mieux) n'est due ni à leur mérite, ni à leur originalité (qui paraît faible: tous ces manuels compilent des travaux antérieurs) mais à un accident historique. La décadence qui précipite son cours après eux interrompt bientôt la tradition scolaire. Comme il est naturel pour des manuels, ils avaient fait disparaître leurs devanciers dans l'oubli, mais ils n'ont pas eu de successeurs et partant de rivaux" [3].

Tanta influencia como Donato tuvo también Diomedes, quien editó una enciclopedia gramatical en tres partes. En la tercera parte usa la obra de Suetonio *De poetis*, pero elabora independientemente otras fuentes hacia una poética ampliamente expuesta.

El tercer gramático importante en la segunda mitad del siglo IV es el africano Carisio, profesor de latín y sucesor de Evancio en Bizancio. En su obra cita los mismos precedentes que Donato y Diomedes: Remnio Palemón, Julio Romano y Cominiano. Permítasenos mencionar con éstos otros nombres que serán también conocidos de la Edad Media: Plocio Sacerdos (siglo III), Sergio, Maximino Victorino, Pompeyo, Audax (¿siglo VI?), Manlio Teodoro. El gran luminar de la Edad Media será Donato: "illustris grammaticae artis commentator".

Por lo que respecta a la *explicación de los autores*, en el siglo IV se siguen los comentarios del siglos III. Ya hemos hablado de la exégesis de Cicerón por Mario Victorino († 363); Virgilio fue explicado de un modo excelente, pero horriblemente escolástico, por Servio Honorato Mauro (c.370), el amigo de Macrobio, que le llama "quasi litteratorum omnium longe maximus". Siguiendo su ejemplo, explicará Lactancio Plácido la *Thebaida*. de Estacio, y el Seudo-Acrón el *Ars poetica*, de Horacio. No debemos olvidar que, aún bien entrado el siglo VI, la *declamatio* de los grandes poetas tenía un gran éxito en Roma: "A Rome, on déclame Virgile et les "modernes" au dire de Fortunat et ces lectures publiques du Forum de Traian ou les séances solennelles d'Arator, à Saint Pierre aux Liens, quatre jours durant en 544, ont le même succès que les *Declamationes* de Sénèque au début de l'Empire" [4].

Los *rhetores* o profesores *instruyen* a sus discípulos y les muestran cómo han de componer por sí mismos un relato o una fábula, usar los lugares comunes, condensar una idea hasta hacer de ella una *sententia*, variar las distintas "figuras" o desarrollar un tema siguiendo reglas determinadas. Prisciano, que dio clases de latín en Bizancio de 491 a 518, compuso así su *Praeexerci-*

[3] H. I. MARROU, *S. Agustín*... p.11 n.4.
[4] J. DE GHELLINCK. *Littérature latine du M. A.* (París 1939) I p.10.

tamina traduciendo a Hermógenes; con su gramática, el *Ars Maior*, estos *praeexercitamina* del "romanae lumen facundiae" gozaron del más alto prestigio durante toda la Edad Media.

2. Las obras sistemáticas

A) La introducción sistemática a las bellas letras consta de *ortografía*, que forma el núcleo de la gramática; la *doctrina del estilo* y de sus imágenes y figuras ornamentales, y para los aspirantes a poetas, la *prosodia o métrica*.

Marciano Capella extiende estas tres partes a tres distintas artes liberales. La métrica es reducida por él expresamente a la música [5]. La tarea gramatical se reduce al mínimo para los incipientes: leer y escribir correctamente: "officium vero meum... docte scribere legereque" [6]. La dialéctica enseña a comprender y demostrar: "nunc etiam illud accessit ut meum sit erudite intelligere probareque". La retórica, en fin, habilita para habiar hermosamente: "officium meum est dicere *apposite* (i.e. composite) ad persuadendum" [7].

Según esto, las figuras poéticas se remiten de la gramática a la retórica, pues desde el punto de vista gramatical son muchas veces incorrectas: "Alia *loquendi vitia* quae apud vates inclitos plurimum celebrata, quae nunc tropos, nunc metaplasmos nunc schemata (figuras) appellantur, ex eodemque cuncta vitia *velut decoris fonte manantia*, quae adtestantur aut nescientis errorem aut adfectatam doctioribus venustatem". Lo que es en unos muestra de ignorancia, en otros (los doctos) es prueba de elegante erudición (326).

Por lo que respecta al metro, no debe enseñarse a los incipientes, que, al decir de la propia Minerva, afearían la hermosura; la música les perturbaría: "Quae si ab scholaribus inchoamentis in senatum caelitum ducis, decursae peritiae gratiam deflorabis. Nam si rhythmicum quid metricumque sicut inter cirratos audes, assumpseris, profecto musices impetu, cuius praevertis officium, discerperis" (ib., 326). Otros gramáticos piensan de modo diferente a este propósito, y tratan en la gramática no sólo de ortografía, sino también de métrica y del lenguaje figurado (ornatus orationis). De ahí las dificultades de la Edad Media: ¿Pertenece la poesía a la música o al arte del lenguaje? ¿Dónde se deben estudiar propiamente las figuras, en gramática o en

5 *De nuptiis* 969 y, sobre todo, III 326: "Si ab scholaribus inchoamentis (i.e. a grammatica)... rhythmicum quid metricumque... assumpseris, profecto musices impetu discerperis" (p.97).

6 O.c., 230.

7 O.c., 439.

retórica? ¿La tarea de la gramática ha de reducirse a la corrección elemental de la expresión o habrá que extenderla a la belleza? El conflicto tradicional entre la música de los tiempos y la métrica de las sílabas queda en pie desde entonces hasta en las compilaciones.

B) Mario Victorino estudia juntas la gramática y la métrica, por más que afirme expresamente la diferencia entre "gramática" y "poética". Victorino cita a Diomedes, pero para seguir a Terenciano Mauro, que, al igual que Censorino, está bajo el influjo de Varrón. Los ejemplos de versos que pone Terenciano se encuentran muy ordinariamente en Victorino. El método que sigue es doble; aún reverenciando grandemente la tradición, reconoce el derecho a opinar personalmente; la *ratio* completa así la *auctoritas* de los antiguos: "Ut maiores nostri in hac arte sublimes tradiderunt... Habet (autem) metrorum inter se *ratio* summam in cognoscendo voluptatem, qua et *veterum* sub quacumque lege *tradita* et multa (nos) ipsi aemulante studio *nova* concipere animo atque informare possimus" [8]. San Agustín adopta idéntica actitud frente a su maestro Victorino en su *De Musica*. Por una parte, sigue a su maestro frecuentemente en sus citas y correcciones de Terenciano; pero estima sus propias opiniones mucho mejores, y acaso piense en Victorino cuando, de modo contrario al suyo, expone determinados versos de Septimio Sereno y, criticándole en esto, habla de "plerique musicae imperiti" y de "semi docti homines" [9].

En este pasaje, Agustín reclama un conocimiento más profundo de la música matemática, que, según él, es la base de la métrica verbal. Nos recuerda el método de enseñanza: los versos se declamaban bajo la dirección del maestro: "Si a docto secundum utramque legem *pronuntiaretur* et *plauderetur*" [10]. En otros lugares lo expone más extensamente: "Escucha este verso; no harás sino comprobar cómo el oído se siente sensualmente halagado por la múltiple diversidad dentro de la igualdad de los sonidos... Pero para aclarar mi intención repetiré el verso, marcando al mismo tiempo la medida: "admoto plausu ista percurram". ¡Atención! Fijad vuestro oído en los sonidos, y vuestra vista en la mano, pues importa no sólo oír el sonido, sino también seguir el movimiento de la mano que marca el arsis y la tesis": "Intende ergo et *aurem* in sonum et in plausum *oculos;* non enim audiri, sed videri opus est plaudentem manum et ani-

8 M. Victorino (ed. KEIL) VI p.100,19.

9 SAN AGUSTÍN, *De Mus.* IV c.16 y 30. Cf. ed. G. FINAERT, nt.57 (p.507): "Compétence d'A. en rhythmique", y p.277 n.2: "Augustin critiqué de Victorinus".

10 *De Mus.* II c.13 y 24.

mam adverti acriter quanta temporis mora in levatione, quanta in positione sit" [11]. ¿Debemos suponer que en la escuela de Victorino se determinaba la hermosura musical del verso con precisión matemática mediante la medición de tiempos, o, por el contrario, que Agustín contrapone su propia opinión matemática del ritmo poético a la teoría silábico-gramatical de su maestro?

Desde el punto de vista gramatical, se aplica en cada caso el método analítico a las poesías. El método aparece, pues, idéntico a la exposición musical. Los *carmina* se componen de versos; los versos, de metra; los metra, de *kola;* los *kola,* de pies; los pies, de sílabas, y las sílabas, de letras: "Prima metra sunt syllaba brevis et syllaba longa. Ex his metimur ipsos pedes ac rursus ex pedibus metra et deinceps de metribus carmina".

Comencemos, como Terenciano, con las letras y pongamos un ejemplo:

"At consona quae sunt, nisi vocalibus aptes
pars dimidium vocis opus proferet ex se;
pars muta soni comprimet ora molientium;
illis sonus obscurior impeditioque,
— — — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —
Utcumque ta/men promitur, /ore semi/cluso.

"Si no unes las consonantes a la vocales, unas producirán sólo la mitad del sonido, las otras torcerán la boca sin emitir sonido alguno. Aquéllas, empero, con la boca semicerrada lograrán pronunciarse, aunque sólo un sonido un tanto oscuro y torpe se consiga" [12]. Victorino lee muy seguro los versos de Terenciano, pero agudiza las definiciones: "Consonantes in duas partes id est semivocales mutasque digeri. E quis semivocales in enuntiatione propria *ore semicluso* strepunt; mutae autem nec rictu oris nec linguae sonum edere *nisi coniunctae vocalibus queunt*" [13]. Agustín acepta la apreciación de Victorino respecto a los versos de Terenciano; le parecen también a él extraordinariamente musicales y armónicos, porque constan de pies con seis tiempos. Estos pies son iónicos (— — ∪∪), a excepción de los tres últimos versos, cuyo penúltimo pie es diacoreo (— ∪ — ∪). De esto deduce San Agustín, lo mismo que sus predecesores, que la armonía no se funda en la repetición fija de los mismos pies silábicos, sino en el respeto a la igualdad de los tiempos [14].

Lo más importante es el carácter musical de la poesía, basado

11 Ib., p.145.
12 Terenciano Mauro (ed. KEIL) VI p.328 y V p.89ss.
13 Victorino, o.c., p.32.
14 *De Mus.* II c.11 y 21 (p.139).

en la regularidad. ¿Cuál es, empero, la regla? Victorino no encuentra mejor solución que copiar a Diomedes. Usamos el *metrum* como medida en la vida ordinaria cuando medimos longitudes, pesos, trigo, vino, etc., y en la poesía cuando aplicamos la medida a las sílabas, pies y versos; entonces determinamos primero la duración corta o larga de las sílabas y después su número determinado en cada *metrum*. Medimos también el propio verso según el número y naturaleza de los pies: "Metrum bifariam accipiemus: nam aut poeticum aut bioticum. Bioticum in usu vitae et humana conversatione taxatur... Poeticum a poetis per syllabas pedum et versus figuratur", etc. [15]

¿Cuáles son los primeros elementos verbales sujetos a medida? Las sílabas cuya pronunciación puede exigir mayor o menor duración. Los latinos aceptan dos conceptos de los griegos fundamentales para determinar el tiempo. Terenciano nos lo dice en estos versos:

"Aut enim quantum est in ἄρσει, tantum erit tempus θέσει,
altera aut simplo vicissim temporis duplum dabit,
sescuplo vel una vincet alterius singulum
quidquid istis discrepabit, absonum reddet melum" [16].

Pero aquí tropezamos con algunas dificultades, de las que hallamos un eco ya en Marciano Capella [17]. Entre los griegos, la tesis se asocia al sonido del pie en la danza, que al bajar toca el suelo, y el arsis al silencio con que se levanta; entre los latinos, la *elevatio* atrae la atención más bien sobre la longitud del tiempo que se tiene la mano levantada, mientras la *positio* lo hace respecto al momento de bajarla. Por eso existe una posibilidad de confusión entre el ritmo, como sucesión de sonidos y silencios; el ritmo, medido por duraciones del tiempo, y el ritmo. determinado por el acento tónico, que también suponen un arsis y una tesis (de la voz) [18].

Mario Victorino definía ambos conceptos como sigue: "Est enim arsis sublatio pedis *sine sono*, thesis positio pedis *cum sono*" [19]. Luego el ritmo sería una sucesión de sonidos y silencios o de sonidos fuertes y leves (ritmo de intensidad). Victorino, empero, se corrige a sí mismo: "Item, arsis *elatio* temporis, soni, vocis, thesis depositio et quaedam *contractio* syllabarum. Nam in pyrrhicho *tollitur* altera brevis, altera *ponitur*". Se trata, por un lado, de elevar y bajar; por otro, de *contractio* y *extensio* [20].

15 O.c., p.51.
16 O.c., p.366 v.1350-1354.
17 Supra p.446.
18 Cf. Marciano Capella, supra l.c.
19 M. Victorino, o.c., p.40.
20 O.c., p.26 y 35.

Victorino lucha con el lenguaje para pasar de la intensidad a la duración: Habla, finalmente, de sílabas breves y largas.

San Agustín basa su métrica en la variación de tiempos matemáticos breves y largos y para marcar la duración se vale del artificio de dirigirla con la mano. ¿Usaba este método ya Victorino? Es muy probable que San Agustín use del concepto "arsis... sublatio pedis sine sono" para establecer la conexión de este *scansio-plausus* con la música y regularidad del verso, donde parece necesario contar por silencios o unidades vacías (tempora vacantia).

Sea como fuere, de las sílabas nacen los "pies". Victorino no se limita inductivamente a los pies ordinariamente usados, sino que determina *a priori* todos los pies posibles: 124 en total, contando con pies hasta de 12 tiempos. Menelaoforo y Calistocarmedes son nombres de seis sílabas alternativamente breves y largas [21].

Los pies reciben su carácter musical de la relación entre tiempos breves y largos, de los que se componen. En el verso de Terenciano sobre arsis y tesis se dice bien claramente.

Las partes del pie o están en relación de identidad perfecta (⏑⏑ ó — — ó — ⏑⏑), o en la relación de la mitad o del duplo (— ⏑), o en relación epitrítica de 3 : 2 ó 4 : 3 (— — ⏑⏑⏑ ó — ⏑⏑⏑ ⏑ — ⏑ —, etc.).

Terenciano probablemente conoce los métricos griegos de su tiempo y de los primeros siglos, pero él está más bien bajo la influencia de Varrón, probablemente el padre de la terminología matemático-musical que usan los latinos (incluyendo a San Agustín); hay *motus rationabiles* y *motus irrationabiles;* los primeros se miden por *numeri æquales,* por *connumerati* o por *sesquati* [22].

Mario Victorino clasifica así los pies: aquellos pies que consten de partes iguales o de partes de las cuales una es el doble de la otra, caben en el ritmo *poético.* Por el contrario, los pies que tienen cinco o seis partes de tiempo sometidas a la proporción

21 O.c., p.49.

22 Varrón, supra p.233. "St. Augustin appelle rationels les mouvements dont la durée est mesurée par un nombre entier, irrationels les mouvements mesurés par les nombres que nous appelons fractions... Il n'envisage que des fractions de numérateurs I... Quand il parle de fractions ou de parties d'un mouvement, il s'agit donc de sousmultiples contenus un nombre entier de fois dans ce mouvement et dont la mesure s'exprime par les fractions 1/2, 1/3, 1/n. Il s'agit de parties aliquotes. Il appelle "connumerati" deux nombres dont le plus grand est un multiple de l'autre: 9 et 3. Des nombres "sesquati" il donne deux définitions: ce sont deux nombres entiers dont le plus grand est un multiple de leur différence: 9 et 6 puisque 9 = 3 × (9 — 6). Ce sont aussi deux nombres entiers tels qu'ils soient l'un et l'autre un multiple de leur différence: 9 et 6 sont tous deux multiples de (9 — 6)" (FINAERT, o.c., p.49).

epitrítica, *no son útiles para la poesía:* "sesculpi enim ratione subsistunt, ideoque metris minime utiles aestimantur" [23].

Victorino conocía con toda seguridad los gustos estéticos de Plotino y sabía que Diomedes había escrito sobre la hermosura del verso heroico (de pulchritudine hexametri) [24]. No se encuentra, sin embargo, en su métrica justificación alguna del carácter poético-musical de determinados pies. Esto es tanto más sorprendente cuanto que oímos a San Agustín alabar entusiásticamente el carácter estético de los pies. Tras citar a Terencio [25], el Padre de la Iglesia se pregunta si no suenan bella y armónicamente sus versos "quam pulchre illos congruenterque sonuisse" [26]. ¿No ha disfrutado el oído con la fluida sucesión de los pies, la "igualdad" y dulzura de su regularidad?: "num iliquid in hoc pedum *cursu* aures tuas aequalitate aut suavitate fraudavit?" [27] Los pies que riman la prosa no son tan armónicos como los poéticos; sus *cursus* no es tan musical como lo es la melodía de pies compuestos de partes iguales o relacionadas entre sí como 1 : 2 ó 2 : 1: "Non tam suaviter *currunt*... Itaque hos pedes quinque ac septem scilicet temporum, uti aspernantius *poetae,* ita *soluta* libentius assumit *oratio*" [28]. ¿Qué decir de esto? Dos cosas: la métrica se rige en Victorino por las sílabas; en San Agustín, por los tiempos, ocupados por sílabas o no. El punto de vista de Agustín es estético, el de Victorino se queda en meramente técnico.

Pero hay más. Entre los posibles pies, dice Victorino hay algunos que no tienen nombre especial: "nam etiamsi propriis nominibus ut alii pedes minime exprimuntur, tamen situ syllabarum et substantia temporum manifesti sunt". Estos pies es frecuente encontrarlos en la prosa, pero también se hallan en los poemas líricos: "ex quibus magis mele et rhytmi lyricorum modulorum quam metra formari poterunt" [29]. La razón de esto hemos de buscarla en el hecho de que tampoco todos los pasos de la danza tienen un nombre propio. Algunos pies son propios de la danza y de la música puramente instrumental, pero tienen poco valor en poesía: "unde minus aptus pes in metris, musicis autem consentaneus aestimatur" [30]. Victorino parece seguir aquí a Plotio Sacerdos (que vivió en tiempos de Diocleciano), y que había es-

23 KEIL VI p.49.
24 Infra p.463.
25 Los versos sobre las consonantes, supra p.451.
26 *De Mus.* p.140.
27 L.c., p.142. Se refiere a la palabra *cursus.* Véase supra p.271.
28 *De Mus.* IV c.9 y 10 p.238.
29 KEIL, VI p.49 (l.10s).
30 Ib., p.41 (l.17).

crito también que se daban algunos pies anónimos "in metro et maxime in chororum modulatione" [31].

No es extraño, por tanto, encontrar entre los métricos gramaticales una tendencia a permitir "versos libres" en la poesía lírica, dado que se vieron en la incapacidad de medirlos con una misma medida. Si la teoría musical de los "silencios", que, bien sea al principio, bien al fin o a mitad de verso, han de completar los pies incompletos, es en San Agustín una reacción contra éstos, Victorino sería entonces partidario de una concepción libre y verbal del verso, mientras San Agustín lo sería de una inflexible y matemática; nada más seguro que el principio de los números... Si se sigue la proporción matemática, no se fallará nunca... Cuando aparezca en un verso un pie incompleto, infaliblemente ha de completarse en alguna parte con silencio: "Non enim aut numeris quidquam est *certius*... nam ex ipsarum numerorum ratione, quae nullo modo fallit... Teneas igitur oportet haec. Silentiorum spatia certa in metris esse. Quare cum inveneris aliquid deesse pedi legitimo, considerare te oportebit, utrum dimenso atque annumerato silentio compensetur" [32].

El primero, el más natural y, por consiguiente, el más profundo ritmo, es, según Terenciano, el pírrico:

> "Auctor et dux melorum qui duas breves habet...
> ergo natura repertus iure princeps dicitur,
> ante quem non est creatus, quem sequuntur ceteri [33].

El ritmo más hermoso, sin embargo, es el que contiene pies de seis tiempos. Se compone de dos partes iguales; une tiempos largos y breves; permite todo género de pies, como el jónico (⏑⏑ – –), el hipojónico (– – ⏑⏑) el *molosso* (– – –), el coriambo (– ⏑⏑ –), el dicoreo (– ⏑ – ⏑) y el *antispastus* (⏑ – – ⏑); y no dejes de reparar en el sagrado número seis. "Nada fluye y suena más festivamente", dice San Agustín: "nihil mihi videtur currere ac sonare festivius". A través de Victorino y Terenciano, su admiración se vuelve hacia Varrón [34].

Los pies, sin embargo, se vinculan a formas más altas (metra). Ceso Basio enumera los diferentes tipos. Victorino cuenta hasta 4.096 posibilidades. Todos están de acuerdo en ver en el metro de seis pies el más perfecto. Contiene o bien dáctilos (metro heroico) o bien yambos (metro cómico).

Pero ¿qué es el metro? En el arte del lenguaje se dice rít-

31 Ib., Plotius Sacerdos, p.499 l.29. Cf. Agust., I 6,10 y 11 (sobre los histriones).
32 *De Mus.* III c.8 y 16 p.196 y 17 p.198.
33 KEIL, VI p.366 v.1359.
34 FINAERT *(De Mus.)*, n.71 p.510 y n.73 p.511.

mica toda sucesión de sílabas sometidas a número y medida; si el ritmo se compone de un número determinado de pies y se encierra en determinadas distancias, tendremos el metro

> "Namque metrum certique pedes numerusque coercent.
> Dimensa rhythmum continet lex temporum" [35].

Mario Victorino desarrolla y corrige la definición de Terenciano. Para determinar el ritmo no se debe apelar a un fin determinado en la sucesión; para el metro, en cambio, sí: "Metrum est compositio pedum *ad certum finem* deducta... seu: dictionum quantitas et qualitas pedibus *terminata*... vel: rhythmus modis finitis. Infinita enim res est rhythmus" [36].

Es el propio autor quien da la explicación: "Infinita res, cum usque quo voles vocis sono ducatur ibique cogas quiescere, ubi pedem finiturus es" [37]. En el ritmo de la prosa, el sonido de la voz se lleva tan lejos como se quiera; descansará donde queramos terminar un pie. Cosa muy distinta sucede en el metro. Lo primero que debe llamarnos la atención es que el metro se basa en palabras, mientras el ritmo aparece también en la danza: "metrum in verbis, rhythmus in modulatione ac motu corporis" [38]. Sin embargo, cuando ambos coinciden en las formas verbales, comprobamos que el ritmo supone una ordenación libre de *tiempos* sucesivos, mientras el metro se funda en una composición fija de pies. El metro consta de un número determinado de sílabas y pies, mientras el ritmo puede prolongarse indefinidamente. En el metro, los tiempos tienen valores fijos; en el ritmo, la declamación prolonga las sílabas breves y acorta las largas: "quod metrum pedum sit quaedam compositio, rhythmus autem temporum inter se ordo quidam; et quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit, rhythmus autem numquam numero circumscribatur. Nam ut volet, protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat" [39].

Múltiples son las formalidades distintivas de ritmo y metro, bien que esencialmente sean homólogos. Diomedes da dos definiciones del ritmo: es una sucesión suave de tiempos y pies sin fin determinados, o bien una modulación que se atiene al número siguiendo el arsis y tesis de las sílabas, y como tal constituye una imagen del verso: "Rhythmus est pedum temporumque iunctura cum levitate sine modo... *versus imago modulata*, servans numerum, syllabarum positionem saepe sublationemque continens" [40]. Por lo que respecta al metro, "est pedum iunctura

35 KEIL, VI p.374 v.1632.
36 Ib., p.50s.
37 Ib., p.183 (l.27).
38 Ib., p.41 (l.25).
39 Ib., p.42.
40 Diomedes (ed. KEIL) I p.473.

numero modoque finita... est compositio pedum ordine statuto decurrens... est quod *certis* pedum quantitatibus qualitatibusque rhythmo discriminatur" [41].

¿Y el verso? Victorino lo circunscribe con arreglo a medidas sensibles y estéticas; en el verso se oye inmediatamente el metro, pero no siempre se descubre el verso en el metro: "Versus autem distat a metro, quod in versu statim auditur et metrum, in metro autem non statim versus" [42]. La razón de esto está en que, hablando en general, el verso se compone de dos miembros, y por eso se construye antitéticamente: "omnis autem versus κατὰ τὸ πλεῖστον duo cola dividitur" [43].

San Agustín acepta esta teoría *(De mus.* III 1-4). "Cada metro es un ritmo, pero no todo ritmo es metro. Cada verso es un metro, pero no todo metro es verso: "ut omne metrum etiam rhythmus sit, non omnis rhythmus etiam metrum. Item omnis versus etiam metrum sit, non omne metrum etiam versus" [44]. El ritmo es sucesión de tiempos cortos y largos en la que aparece una determinada regularidad: *numerus, mensio, mensura.* Si la sucesión además de esto, se limita conforme a una regla, si el último pie está taxativamente determinado y se determina igualmente el número de pies (certis pedibus currit) [45], tendremos entonces el metro. Si el metro, en fin, se divide en dos miembros según una ley fija y una determinada medida, nace entonces el verso: "versum qui duobus quasi membris constaret, certa mensura et ratione coniunctis" [46]. El verso es, por tanto, una unidad métrica compuesta de dos partes regulares.

Recibe el nombre de *colon* la parte del verso compuesta de un determinado número de pies iguales o desiguales: "colon est membrum quod finitis constat pedibus". Los pies se reúnen alrededor de un determinado *ictus* para constituir así una serie rítmica. Las partes de la serie se llaman *commata,* el conjunto de distintos colas es el *verso.* Cuando el verso se prolonga más allá del hexámetro, se habla de *período: "Períodos* dicitur omne hexametri versus modum excedens. Subsistit autem ex commatis, colis et versibus" [47]. La opinión de Victorino está clara: la música poética nace de la variedad regular de sílabas largas y breves, de la sucesión ponderada de pies, de las formas rítmicas construidas alrededor de una parte acentuada y de las composiciones más elevadas modulando versos y períodos. La unidad del período poético no está tanto en la igualdad de los pies cuanto en el hecho de que, tras un determinado desarrollo matemático musicalmente regula-

41 Ib., p.474.
42 KEIL, VI p.56.
43 Ib., p.54.
44 *De Mus.* p.168.
45 Ib., p.162.
46 Ib., p.168.
47 KEIL, VI p.54-55.

do, parece volverse a la modulación inicial: "Periodus, id est compositio pedum vel quattuor vel complurium, similium atque absimilium, ad id rediens, unde exordium sumpsit... dicitur in poematis quando non versus omnes eodem metri genere panguntur, sed ex variis versibus carmen omne compositum per circuitum quemdam ad ordinem suum decurrit" [48].

Y puesto que el ritmo oratorio es imagen del ritmo poético (Diomedes), no es extraño encontrar en la Antigüedad analogías con la prosa. Recordemos al Seudo-Demetrio, a Cicerón y Quintiliano... Marciano Capella lo resume así: «περίοδον, quae sententiam quadam circumscriptione definit atque determinat... multis constat ex membris quae κῶλα Graeci dicunt, et ex caesis quae κόμματα appellant. Membrum est pars orationis ex pluribus verbis absolute quid significans... Caesum est pars orationis ex duobus aut pluribus verbis nondum quicquam absolute significans... Optima ratione fiet, si nunc *ex ambitu periodico*, nunc ex illa continuatione *perpetuae elocutionis* aptetur, nonnumquam *caesis* interrupta fuerit aliquando *colo* consocietur" [49]. La estructura, sucesión y número de pies son de importancia decisiva para advertir la propiedad de la música poética u oratoria. San Agustín, salvando su concepción matemática, acepta para la poesía la opinión del maestro y pone por encima de todo el hexámetro heroico, con cesura en 5/7. "Geométricamente" demuestra con Varrón la perfecta hermosura del hexámetro. En efecto, el primer hemistiquio, que contiene siete tiempos, puede formar por sí solo un verso con cesura 4/3. Ahora bien, el cuadrado de 4 es 16, y el de 3, 9; pero 16 + 9 = 25. Luego el segundo hemistiquio tiene *el mismo* valor que el primero dentro de la *variedad*. Por lo demás, también la unidad en la variedad reina en los pies heroicos. "Los pies que constan exclusivamete de sílabas breves deben ser inferiores en dignidad y exactitud de proporciones a los pies que variamente se componen de sílabas breves y largas" [50].

Todavía apela a los números por otra vía. El pie más corto tiene dos tiempos; el más breve verso, que evidentemente debe contener el sagrado número 4, implica 2 × 4 = 8 tiempos; el más largo, a su vez, 8 × 4 = 32 tiempos. San Agustín, constreñido por su matematismo, razona así. Hefestio y Mario Victorino, más empíricos, se contentan con treinta tiempos; versos más largos ya no sonarían, de hecho, armónicamente.

La misma sucesión de los versos es ya música. Recuerdan el

48 Ib., p.55.
49 O.c., 527ss p.176.
50 *De Mus.* V c.12.5. Véase o.c., p.511 con cita de Aulo Gelio sobre Varrón.

paso solemne de los bueyes labrando, que vuelven al fin del surco y en dirección contraria (versus) repiten el movimiento: "a boum versatione, unde adhuc in arando ubi desinit sulcus et unde alter inchoatur, versura proprio vocabulo nuncupatur" [51]. "En tiempos remotos se escribía de este modo: un verso de izquierda a derecha, y el siguiente de derecha a izquierda: "soliti erant scribere ut cum a sinistra parte initium facere coepissent et duxissent ad dexteram, sequentem versum a dextra parte inchoantes ad sinistram perducerent" [52]. La doctrina acerca de la métrica tiene su lugar propio en una teoría universal del arte, y Victorino la desarrolla de un modo casi escolástico.

En virtud de un método inductivo y empírico, distingue expresamente tres artes literarias; no es posible hablar de "arte en general" sin antes haber conocido y ejercitado una de las artes especiales: "Non enim mox scire possumus quid sit ars, nisi additum fuerit cuius ars: poeticae, grammaticae, rhetoricae" [53].

Claro que el comentarista de Cicerón es oriundo de la elocuencia. Este arte supone, indudablemente, talento, ejercicio, uso y conocimiento técnico. Sin el conocimiento de las reglas a seguir, las otras condiciones serían más nocivas que útiles: "Si ars eloquentiae quattuor rebus constat, *natura, usu, exercitatione, arte* [54], necessario artis praecepta in eloquentiam dantur. Quae si deest ars, profecto tria illa multum interdum nocere, numquam prodesse possunt" [55].

El acento, pues, hay que ponerlo en el arte. ¿Qué decir entonces de la naturaleza? En relación con el arte poético, Mario Victorino explica que el talento poético, junto con la vida y la conciencia, constituyen la *Natura Parens;* la observación y el ejercicio la desarrollarán para desembocar, finalmente, en una crítica técnicamente ponderada.

Pero para desenvolverse el talento poético necesita siempre del entusiasmo. Alegría, cólera y entusiasmo son las fuentes de la inspiración: "sacri furoris instinctus". Vino y amor, Dionisos y Afrodita, inspirarán siempre al poeta. Mario Victorino reconcilia así a Platón con Teofrasto y Horacio [56]. Constituye por ello

51 KEIL, VI p.56.
52 Ib., p.55: "Versus est, ut Varroni placet...", etc.
53 HALM, p.155.
54 Ib., p.156.
55 Ib.
56 KEIL, VI p.158-60. Después de haber resumido la métrica, dice de la música poética: "naturalem nobis hanc musicam haud alias quam affectus animo corporique motus existere eamque parente Natura simul cum luce vitae sensuque traditam esse" (p.158). El alma del canto poético, según Teofrasto, es la pasión: "accedentem et consentaneam Theofrasti opinionem... quibus cordi est carmen per mele i.e. metrorum numeros edere... ab affectionibus, quas Graeci πάθη appellant suggeri..." (p.159). Y las pasiones son provocadas por algo extraordinario: "mentis incitatione...

uno de los cauces por donde la teoría de la inspiración llegará hasta la Edad Media.

Curtius cita, entre otras fuentes latinas de la doctrina de la inspiración, a Ovidio, Estacio, Plinio el Joven ("poetis furore concessum est"), Claudiano ("iam furor humanos nostro de pectore sensus expulit et totum spirat praecordia Phoebum") y Nemesio [57].

La palabra "arte" dice relación con el conocer y el hacer: "Ars duplex, una in scientia, alia in actu". Luego hay un doble conocimiento: el de las leyes del ser y el de las del hacer; "scientia rursus duplex est. Est scientia artis et non artis". El conocimiento teórico por el cual sabemos, por ejemplo, qué es la retórica, sin que ello nos sirva en lo más mínimo para ejercer la elocuencia, es lo que Mario Victorino llama un "arte de fuera".

El "arte de dentro" nos prepara para el hacer mismo, para la composición y la declamación del discurso. No se identifica, sin embargo, con la creación, pues el arte puede reducirse en todo caso a un conocimiento de sus leyes especulativa o activamente enfocadas: "Ars tantum *praecepta* tradit, non aliquid secundum ipsa faciendum... [58] Ars extrinsecus, quae nobis solam scientiam tradit... v.gr. ars rhetorica extrinsecus quae nobis *quid sit rhetorica* demonstrat: quam cum demonstraverit, *scimus* tantum sed *exercere* non possumus. Ars intrinsecus, quae ita dat scientiam ut illud ipsum quod scientia dat, *quibus rationibus faciamus,* ostendat... Intrinsecus autem ars rhetorica illa est quae nobis *ad actus praecepta artis* insinuat" [59].

En el libro tercero de su *Gramática,* que incluye también la métrica, Diomedes resume toda la doctrina sobre la métrica poética. En el período helenístico se habló mucho entre los griegos de la distinción entre *poiesis* y *poiema* en la forma verbal. Para unos, *poiesis* es un poema extenso como la *Ilíada,* "poema" uno *más reducido.* Diomedes, enciclopédico como sus contemporáneos, vincula el término *poietica* con los demás. La poética es el arte de hacer versos; poesía es un poema completo; poema, un fragmento o parte: "Distat autem poetica a poemate et poesi, quod poetica *ars ipsa* intelligitur, poema autem *pars operis,* ut tragoedia, poesis contextus et *corpus totius operis* effecti, ut *Ilias, Odysseia, Eneis*" [60].

sacri furoris inspiratione... calore excitati ad pangenda carmina vates appellantur... Plato enim huius rei testis est...", etc. Sigue después la enumeración: "voluptate (p.159), ira, ardore, amore (amor poetam facere potest)" (p.160). Respecto al fin de la poesía: "sive haec ad delenimentum *animorum,* sive ad oblectamentum *aurium,* seu levamen laborum" (p.160).

57 Véase CURTIUS, o.c., p.441.

58 HALM, p.156.

59 Ib., p.170 (25-28 y 36-40).

60 KEIL, I p.473.

Pero Diomedes no es fiel a sus definiciones.

¿Qué es poesía? Un relato ficticio o verdadero que se estructura métricamente mediante ritmos convenientes y pies con el fin de agradar o ser útil: "Poetica est fictae veraeve narrationis, congruenti rhythmo ac pede, metrica structura ad utilitatem voluptatemque accommodata" [61].

¿Cuáles son los más importantes géneros poéticos? En el siglo IV se leen con admiración los poemas "mayores", pero no se los crea nuevos. Por el contrario, se cultivan los géneros "menores", como el idílico, siguiendo el ejemplo de Virgilio, o el didáctico, siguiendo a Lucrecio. Diomedes expone sucesivamente tres opiniones; primero, la platónico-aristotélica: el poeta o "imita" con palabras sus propias emociones (genos exegeticon, apangeltikon) o reproduce las emociones ajenas sin expresarse a sí mismo (genos dramaticon, mimetikon). De ahí el *genus activum*, donde sólo hablan las *dramatis personae* (sine poetae interlocutione). Comprende la tragedia, la comedia, el juguete satírico y el mimo. El *genus narrativum*, en el que únicamente habla el poeta, comprende la *technè angeltikè* tal como se halla en los aforismos de Teognis; la *historikè*, como en las teogonías de Hesíodo—"sine ullius personae interlocutione"—; la *didaskalikè*, como Empédocles, Lucrecio y las *Geórgicas*. El *genus mixtum seu commune* comprende la *heroica* y la *lyrica species:* allí hablan el poeta y, por su cuenta, las personas presentadas [62].

La música proporciona otro principio de clasificación, según las emociones que provocan las *qualitates carminum*, se pueden distinguir *heroica, comica, tragica, melica, satyrica, dithyrambica carmina*" [63].

Un tercer principio de clasificación proviene de la retórica, en especial del Seudo-Demetrio; también el poema es sublime o humilde, sobrio u ornamentado; μακρός, βραχύς, μέσος, ἀνθηρός. Diomedes no da definiciones, sino sólo ejemplos virgilianos: "viresque superbas", para el género sublime; "chlamydem auratam, frondosa Ida, veloces cervos" para el humilde. El estilo medio es rigurosamente científico: "el esposo de Dido se llamó Siqueo". En el ejemplo del género ornado—"aethera mulcebant cantu lucoque volabant"—se ve claramente la preferencia de Diomedes por el contenido a costa de la forma. El género "ornado" cabe en la poesía bucólica—"ubi amoenitatem luci ac fluminis describendo (poeta) facit narrationem"—, donde es esencial la descripción del paisaje con sus amenos bosques y arro-

61 Ib., p.473. En relación con Victorino, página anterior, nt.57 y 58.
62 Ib., p.482-83.
63 Ib., p.502.

yos [64]. Desde el primer punto de vista, las *Eglogas* de Virgilio caen bajo distintos géneros; la primera y la novena caben bajo el concepto de "tragedia"; las otras, bajo el *genus commune*.

Las explicaciones especiales que da Diomedes se relacionan con las tres clasificaciones anteriores y con los elementos de su definición de la poesía: su carácter imitativo, métrico y facticio.

La definición "ideal", a la que Diomedes sólo se aproxima, daría respuesta a las preguntas siguientes: ¿Qué "hombres" se imitan? ¿Qué gestos? ¿Qué metro ha de usarse? ¿Qué sentimientos inspiran?, y, por consiguiente, ¿cuáles se expresan y reproducen? En el género activo sobre todo, las definiciones son cautivadoras. El *epos* es un canto hexamétrico en que se imita a los dioses, los héroes y los hombres: "dicitur graece carmine hexametro divinarum et heroicarum humanarumque actionum comprehensio" [65].

La tragedia y la comedia se especifican por las emociones que despiertan y por los personajes que actúan. Más fuertemente que en Aristóteles se subraya aquí la clase social de los personajes; esto impresionará a la Edad Media: "*Comoedia* a *tragoedia* differt quod in tragoedia introducuntur duces, heroes, reges, in comoedia humiles ac privatae personae. In illa luctus, exilia, caedes, in hac amores, virginum raptus. Deinde quod in illa frequenter et paene semper laetis rebus exitus tristes et liberorum fortunarumque in peius agnitio, in hac tristibus laetiora succedunt" [66].

Citemos también las versiones menores del género dramático. El mimo es descrito, en su circunstancia histórica, como una imitación poco delicada de torpes gestos: "sermonis cuiuslibet modi sine reverentia vel factorum et turpium cum lascivia imitatio". El *juguete satírico* se explica también en su contexto histórico; entre los griegos se entreveraba la tragedia con graciosas representaciones burlescas: "satyricon est apud graecos fabula in qua item tragici poetae non reges aut heroas sed satyros induxerunt ludendi causa iocandique simul ut spectator inter res tragicas seriasque satyrorum quoque iocis ac lusibus delectaretus" [67]. Los sátiros debían actuar para divertir a los espectadores con sus danzas y burlas dentro de los juegos trágicos y serios.

En su explicación del género dramático tiene en cuenta Diomedes en otros lugares la estructura del verso, sin nombrar el metro en su definición. Sabe también lo que es típico del arte dramático, y en especial de la tragedia y la comedia: "dramata dicuntur tragica aut comica παρὰ το δρᾶν, id est *agere*".

64 Ib., p.483.
65 Ib., p.484.
66 Ib., p.488.
67 Ib., p.491.

Su definición más completa es la de la elegía; estructuralmente es una combinación de hexámetro y pentámetro; históricamente la cultivaron Propercio, Tibulo, Galo y, entre los griegos, Calímaco y Euforión. La justifica desde el punto de vista etimológico antes de pasar a describirla por su contenido—"carmen quod cum lamentatione extremum atque ultimum mortuum accinitur nenia"—; es una lamentación que canta con quejidos los últimos momentos de un moribundo o de un muerto. De ahí la palabra *nenia*, relacionada con *netè*, el término que alude a la "última" y más alta cuerda de la lira [68].

El *jambus* es un canto (malicioso) de escarnio; "plerumque trimetro versu et epodo sequente compositum". La *sátira* es también un *carmen maledicum*, pero encaminado a extirpar los vicios, siguiendo el ejemplo de la comedia antigua; antiguamente, entre los romanos se llamó "sátira" a una composición integrada por poemas distintos. Entre los griegos eran cantadas por *satyros*, que contaban cosas infames y ridículas; "in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur" [69].

Diomedes se muestra sensible a la hermosura del verso y habla expresamente "de pulchritudine versus hexametri". El verso heroico tiene la dignidad del contenido, la firmeza de la perfección de sus proporciones, la elevación del más honorable y solemne de los ritmos y toda suerte de elegancias: "versus heroicus is dignitate primus est plenae *rationis perfectione* firmatus, ac totius gravitatis honore *sublimis*, multaque pulchritudinis *venustate* praeclarus" [70]. Brillante, elevado, sólido, es éste, entre todos los versos, el primero; también su cesura realza su valor estético; "hoc quidem ornandi poematis gratia".

La visión de la poesía de Mario Victorino, al menos en su libro I, es totalmente distinta. Para él es una técnica formal el arte de hacer versos. Hasta el nombre "vates" no debe ponerse en relación con la "inspiración", sino con la concatenación de versos: "Qui versus facit dictus est ποιητής, latina lingua *vates*, quod verba modulatione connectat. *Viere* enim connectere est... *Poetice* est ars ipsa". El "poema" se ha de extender a un único tema—"uno tantum modo clauditur"—; la *poesis* encierra un conjunto de diversos cantos: "poesis ex pluribus, id est corpus operis confecti" [71].

69 Ib., p.485.

68 Ib., p.484.

70 Ib., p.495. Compárese con San Agustín. La doctrina es, pues, clásica ya en el siglo IV.

71 KEIL, VI p.56.—La doctrina de la inspiración (supra p.459) orienta la atención hacia una u otra fuente y parece suponer una síntesis.

Desde el punto de vista de la versificación activa hay tres géneros poéticos: *katasticha,* cuando se usa un solo metro; *systematika,* cuando se usan diversos metros, y *micta,* cuando se mezclan parcialmente trímetros y tetrámetros [72].

3. El comentario de autores

Hasta aquí la gramática era concebida bien como ortografía y preparación para la lectura y escritura correctas, bien como métrica, necesaria para construir y graduar los versos. Marciano Capella defiende la primera concepción; Mario Victorino, la segunda, *de orthographia et de metrica ratione.*

Naturalmente, también la métrica es objeto de estudios independientes, por ejemplo, por Terenciano o por Manlio Teodoro. También la retórica trata de los pies oratorios y del ritmo de la prosa; mientras Capella remite la métrica a la música, continúa tratando del ritmo oratorio en la retórica. Otros, sin embargo, lo estudian en obras independientes; tal es el caso de Rufino en los *commentarii de metris comicorum et de numeris oratorum* [73].

De hecho, el objeto de los gramáticos abarca mucho más. Mario Victorino nos recuerda que, según Varrón, pueden considerarse equivalentes la gramática y el arte literario en general. Esta opinión, dice, se remonta ya al estoico Aristón: "Ut Varroni placet, *ars grammatica, quae a nobis litteratura dicitur,* scientia est eorum quae a poetis, historicis oratoribusque dicuntur, ex parte maiore... Ut Aristoni placet, grammatice est scientia poetas et historicos intelligere, formam praecipue loquendi ad rationem et consuetudinem dirigens" [74].

Esta concepción la encontramos en Maximino Victorino: "grammatica quid est? scientia interpretandi poetas atque historicos et recte scribendi loquendique ratio" [75].

Se comienza con las letras, pero se termina con la crítica literaria. Porque la tarea del gramático abarca desde la *lectio* y termina con el *iudicium,* pasando por la *enarratio* y la *emendatio.*

La *enarratio* es la explicación objetiva de los autores "secun-

72 El género *mixtum* es aquí, por lo tanto, "métrico" (o.c., p.56).

73 Keil, VI p.754. Véase supra p.450.

74 Keil, VI p.4. Sobre Aristón véase *La Antigüedad griega* supra. Nótese el término *litteratura,* Cf. Marciano Capella, 231 (p.57). Grammatica dice: "Partes meae sunt quattuor: litterae, litteratura, litteratus, litterate. *Litterae* sunt quas doceo, *litteratura* ipsa quae doceo, *litteratus* quem docuero"

75 Keil, VI p.188: "Maximi Victorini de arte gramm".

dum poetae voluntatem uniuscuiusque descriptionis explanatio". Supone captar la intención del escritor.

La *emendatio* y el *iudicium* son dos aspectos de la crítica literaria: "errorum apud poetas... reprehensio" y "bene dictorum comprobatio".

Maximino Victorino, a quien más de una vez se le ha confundido con Mario Victorino, inserta estas opiniones en su enciclopedia de las ciencias. La gramática es un arte; pero ¿qué es el arte? El conocimiento científico de cualquier cosa: "ars quid est? uniuscuiusque rei scientia" [76]. Hay tres géneros en todo arte, según que esté relacionado con el cuerpo, con el alma o con ambos a la vez.

Las artes que interesan al espíritu son *poetice, musice, astrologice, rhetorice, iuris scientia, philosophia.* Obsérvese que ni la aritmética ni la geometría se mencionan y que la serie comienza con el estudio de los poetas, para terminar con el de los filósofos.

Las artes del cuerpo constituyen las actividades deportivas: el lanzamiento de la jabalina, el salto, la carrera, el lanzamiento de peso, etc.

Cuerpo y alma son simultáneamente servidos por artes como la agricultura, la gimnasia, la medicina, la arquitectura, (el conjunto de) las artes mecánicas: "ruris cultus, palaestra, medicina, maechanice, *tectonice*".

Hasta aquí las artes verdaderas. A éstas hay que contraponer las falsas: las artes de la maldad, del engaño, de la ilusión; entre otras, la falsa elocuencia, que pervierte la verdad (plerumque ad pervertendum). La *pseudotechnia,* que defrauda al espíritu y los sentidos mediante una apariencia de realidad: "animos sensusque quadam specie veritatis inludit *veluti est pictorum et praestigiatorum genus*". La *mataiotechnia,* que con inútiles juegos de manos y acrobacias divierte a los hombres... El rigorismo platónico se hace aquí claramente perceptible.

Pero ¡volvamos a la lectura de los autores!

Para la explicación literaria sigue Servio un esquema estricto. El profesor tratará sucesivamente de la vida del autor, del contenido del título, del género literario al que pertenece la obra en cuestión y el fin propuesto. Pasará después al análisis de libros y capítulos, fijándose ante todo en sus relaciones mutuas. Hasta este momento no empieza propiamente la interpretación del texto en su sentido literal y alegórico. Ésta abarca no solamente los *realia,* sino también las formas gramaticales y, sobre todo, las "figuras". De hecho, Servio da más importancia a la interpreta-

[76] Ib., p.187

ción gramatical que a la explicación literaria. ¿Qué verso es éste? ¿De cuántos hemistiquios se compone? ¿Dónde está la cesura? Clasifica los pies: ¿Cómo se llama? ¿Cuántos substantivos hay? ¿Cuántos verbos? ¿Cuántas preposiciones?, etc. Tomemos el nombre: ¿Cuál es su género, especie y caso?...

En el *Somnium Scipionis* encontramos ya una alusión a este esquema.

"Después de haber tratado sobre el género y la especie entre los que hay que situar el *Sueño*, averigüemos el espíritu de esta obra analizando la intención de Cicerón, para después interpretar el texto: "Tractatis generibus et modis, ad quos *Somnium Scipionis* refertur, nunc ipsam eiusdem somnii mentem ipsumque prositum quem graeci σκοπόν vocant, antequam verba inspiciantur, temptemus aperire" (I 4,1).

La palabra griega *skopos* nos hace suponer que el esquema de la interpretación literaria se remonta a los retóricos griegos. De hecho lo encontramos ya en Calcidio con una clara referencia a la índole estéticamente significativa del estilo sublime de Platón y a la estructura necesariamente alegórica o "fabulosa" del *Timeo*. El diálogo, dice, pertenece al género dramático, al estilo sublime y al modo alegórico de redacción, y desde el punto de vista artístico es una obra maestra atenida a lo *decens* en su totalidad: "Dramatica est Dialogi quod ad *dispositionem* pertinet adumbratio; *sermo* vero speciei augustioris. Decet denique in genere orationis arcanorum *interpretatio fabulosa*. Nihil ergo inconvenienter facit auctor" (c.138).

Orígenes entre los cristianos es el primer testimonio de estos métodos establecidos. El Cantar de los Cantares, dice, es un poema epitalámico en forma dramática. El mismo poeta es moralista en el libro de los Proverbios, físico o naturalista en el Ecclesiastés, teólogo en el Cantar de los Cantares. En este libro, en efecto, trata de las relaciones entre Dios y el alma, y, además, las formas sensibles son aquí imagen de las realidades espirituales. Muéstrase aquí Orígenes un condiscípulo émulo de Plotino: "per homonymias i.e. per similes appellationes, imo per eadem vocabula et *exterioris hominis* membra et illius *interioris hominis* partes affectusque nominantur" [77]. Puesto el principio alegorista, se evidencia que la esposa, enamorada de la belleza del Esposo, es la imagen del alma perdida en el amor de Dios, cuya belleza y esplendor ha visto: "amore autem et cupidine caelesti agitur anima cum *perspecta pulchritudine et decore* Verbi Dei, speciem eius animadverterit" [78]. Por este ejemplo se echa de ver cuán

77 E. DE BRUYNE, *Estudios*. III p.30-31.
78 Ib., p.31.

poco originales fueron los Santos Padres y cómo desde un principio, ya en los siglos II y III, se limitaron a aplicar fielmente los métodos "científicos" de los comentaristas paganos.

Con razón llama Curtius la atención sobre la gran importancia de las *Saturnalia*, de Macrobio, para la historia de la teoría literaria: "In den *Saturnalien* besitzen wir implicite ein Compendium der Spätantiken Poetik" [79].

Es notable, ante todo, el respeto de Macrobio para con todos los autores de la Antigüedad: los pensadores son Platón y Cicerón; los poetas, Homero y Virgilio. Homero es la fuente de todos los descubrimientos y artes, dice siguiendo a los sofistas griegos: "Homerus artium omnius fons et origo" *(Somnium* II 10,11). Platón, cuya soberanía subraya (platonica maiestas) *(Sat.* XV 9,16) penetra la naturaleza de todas las cosas y actividades: "rerum omnium et actuum naturam penitus inspiciens" *(Somn.* I 1,4). Platón es *ipsius veritatis arcanum*, mientras Cicerón le informa de todas las escuelas filosóficas: "nullius sectae inscius veteribus adprobatae". Por lo que se refiere a Virgilio, es ciertamente Macrobio, junto con su amigo Servio, que toma la palabra en los *Saturnales*, la fuente del culto virgiliano, que encontrará en Dante la más suntuosa de las expresiones. Virgilio es el símbolo de la ciencia suprema y de la más delicada poesía: "Poeta tam scientia profundus quam amoenus" [80].

Virgilio conoce todas las ciencias y su autoridad puede sustituir a la de Homero: "Maro omnium disciplinarum peritus" [81]. O explica las cosas con arreglo a su propio sentir o las expone en forma fabulosa, caso este último en que su poesía, aparentemente profana, brota como una revelación religiosa y sagrada. Pidámosle a los dioses entenderle: "Est profundum scientiam huius poetae in uno saepe reperire verbo... Multifariam enim legimus quod littera sola non possit oratio, nisi ut is, qui deos precatur" [82]. Los gramáticos que se quedan en la letra y con sucios pies pasan de largo ante su sentido recóndito, son unos miserables cuyo ejemplo no debemos seguir: "Nec his Virgilii verbis copia rerum dissonat quam plerique omnes *litteratores* pedibus inlotis praetereunt, tamquam nihil ultra *verborum explanationem* liceat nosse grammatico... Sed nos quos crassa Minerva dedecet, non patiamur abstrusa esse *adyta sacri poematis*, sed *arcanorum sensuum investigatio aditu* doctorum cultu celebranda praebeamus reclusa penetralia" [83]. Distingue, pues, Macrobio dos escuelas de intérpretes; la primera se limitaría a la "*verborum*

79 CURTIUS, o.c., p.442.
80 *Sat.* III c.2, 10 p.165.
81 *Sat.* I c.16,12 p.80.
82 Ib., III c.2,7 p.165.
83 Ib., I c.24,12 p.130. Subrayamos el término *litterator*.

explanatio", mientras la otra se entregaría también a la "arcanorum *sensuum* investigatio".

Entre los "poetas teólogos" de que hablaron los griegos, ocupa Virgilio un lugar preeminente: "Poetarum gregem cum *de diis fabulantur* non ab adytis plerumque philosophiae semina mutuari" [84]. Macrobio repite aquí lo ya dicho en otro lugar: que la divinidad suprema no es masculina ni femenina, lo cual insinúa ya el poeta cuando habla de Juno en masculino y al mismo tiempo nos da a entender que todos los dioses mitológicos no son más que "nombres" y "fuerzas" del Dios único: "ut Plotino constat placuisse, significant (poetae) necesse est ut Solem omnium quae circa nos geruntur, fateamur auctorem. Et sicut Maro cum de una Iunone dicet "quo numine laeso" ostendit unius Dei effectus varios. Pro variis censendos esse numinibus ita diversae virtutes solis nomina dis dederunt"... [85] También sobre Venus hablará Virgilio como si fuera al dictado de un dios: "doctissime dixerit ducente deo" [86]. Hasta el fondo común de la historia de Saturno tiene un sentido religioso: "Saturnum enim in quantum *mythicis fictionibus* distrahunt, in tantum *physici* ad quamdam veri similitudinem revocant... Nunc aiunt filios suos solatum devorare... per quod significatur eum (rerum edax) tempus esse" [87].

Poeta amoenus. Naturalmente esta *amoenitas* se refiere, en primer lugar, a la musicalidad del verso virgiliano, y consiguientemente a su riqueza de modulación, tal como la conciben los *metrici.* Pero también deriva esta *amoenitas* de la variedad de figuras e imágenes que caracterizan el estilo de Virgilio. Macrobio saca aquí a colación la antigua teoría del "poeta elocuente" o "poeta orador"; Virgilio es maestro no sólo en métrica, sino en retórica: "Omnes inter se consono murmure Virgilium non minus oratorem quam poetam habendum pronuntiant, in quo et tanta orandi disciplina et tam diligens observatio rhetoricae artis ostenderetur" [88]. De ahí la comparación entre Virgilio y Cicerón.

La elocuencia de Virgilio es extremadamente variada y abarca todos los distintos géneros de estilo: "dicendi genus omne complectitur". En Cicerón, en cambio, sólo hallamos un tipo de elocuencia (unus tenor); Virgilio es un torrente: "ille abundans et torrens et copiosus". El estilo virgiliano es fluido, rica espuma por encima y penetrante vena por debajo; la palabra de Cicerón es más árida, más seca, más comedida: "Hic fluit et redundat, contra ille breviter et circumcise dicere adfectat; tenuis quidam

84 Ib., I c.17,2 p.86. La poesía es, pues, filosofía. Véase supra Máximo, 349.
85 Ib., p.87.
86 II c.8,1 p.183.
87 L.c., c.8.6-10 p.37-38.
88 V c.1,1 p.247.

et siccus et sobrius amat quandam dicendi frugalitatem alius pingui et luculenta et florida oratione lascivit". Unos gustan de expresiones poco adornadas, otros prefieren la multicolor, jugosa y brillante; Virgilio es maestro en ambas: "qui eloquentiam ex omni genere conflaverit" [89].

Según Macrobio hay cuatro géneros principales de estilo, remontándose acaso a antiguas teorías, aunque elaboradas de modo personal: quattuor sunt genera dicendi: *copiosum,* in quo Cicero dominatur, *breve,* in quo Sallustius regnat, *siccum,* quod Frontoni adscribitur, *pingue* et floridum, in quo Plinius secundus quondam et nunc nullo veterum minus noster Symmachus luxuriatur". Exuberantemente desenvuelto o condensado, secamente científico o adornado con las flores retóricas, de todo esto se encuentra en el estilo de Virgilio [90].

Desde otro punto de vista, ético-sociológico esta vez, Platón reconoce dos estilos: el moderado-contenido y el ardiente-varonil. Macrobio descubre ambos en la poesía de Marón: "Sunt praeterea stili dicendi duo dispari *moralitate* diversi. Unus est maturus et *gravis,* alter huic contrarius, *ardens* et erectus et infestus" [91].

La variedad de Virgilio eleva el conjunto de su obra hasta constituir un todo multicolor y omnicomprensivo, inmenso como el cosmos. Virgilio es un *poeta cósmico* que realiza el ideal "enciclopédico" de la poesía tal como lo entiende Posidonio [92]. Pero esto es imposible sin una *inspiración divina* que trascienda las fuerzas humanas de la técnica usual: "Vidisne eloquentiam omnium varietate distinctam? Quam quidem mihi videtur Vergilius non sine quodam praesagio, quo se omnium profectibus praeparabat de industria sua permiscuisse; idque *non mortali sed divino ingenio* praevidisse. Atque adeo non alium secutus *ducem* quam ipsam rerum omnium matrem *Naturam,* hanc praetexuit velut in musica concordiam dissonorum" [93]. Virgilio no ha buscado su inspiración en los hombres, sino que la ha extraído de las fuentes de la naturaleza misma (natura parens). Su obra es como el mundo: una armonía musical de contrastes: "Quippe si mundum ipsum diligenter inspicias magnam *similitudinem divini illius et huius poetici operis invenis*" [94].

Con hermosas imágenes repite Macrobio su tesis: la poesía virgiliana nos recuerda aquí las ricas cosechas y los verdes pra-

89 Ib., p. 247 y 248.

90 P.248. Véase Diomedes, supra p.460. Y *La Antigüedad griega,* supra p.184 (Seudo-Demetrio).

91 P.250. Véase Platón, supra p.77s., y Cicerón, supra p.268. *Moralitas* = = *ethos.*

92 Posidonio, *La Antigüedad griega,* supra p.203s.

93 V c.1,18 p.250.

94 Ib., 19 p.250.

dos; allá, las selvas oscuras y las ariscas peñas; en otro lugar, los sedientos desiertos y, por fin, el anchuroso mar: "nam qualiter *eloquentia* Maronis ad omnium mores integra est, nunc brevis, nunc copiosa, nunc sicca, nunc florida, nunc simul omnia; interdum lenis aut torrens. Sic *terra* ipsa hic laeta segetibus et pratis, ibi silvis et rupibus hispida, hic sicca harenis nec irrigua fontibus, pars vasto aperitur mari. Ignoscite nec nimium me vocetis, qui Naturae rerum Vergilium comparavi" [95].

Macrobio se resume a sí mismo con estas palabras: "El poeta Virgilio es como un dios creador: *bene opifici deo* a rure mantuano poetam comparas" [93]. Sabio y poeta a la vez, sintetiza como pocos la sabiduría y poesía griegas: "Nam praeter philosophiae et astronomiae amplam illam copiam... parva sunt alia quae traxit a graecis... Theocritum sibi fuerit pastoralis operis auctorem, ruralis Hesiodum", etc [97]

Más ampliamente que en los *Saturnales*, Macrobio desarrolla su teoría de la fábula en el *Sueño de Escipión*. La fábula narra cosas falsas, sea para agradar al oído y la imaginación, sea para enriquecer el espíritu. Al primer género pertenecen las comedias de Menandro y también las fantásticas historias de amor como las de Apuleyo. Macrobio usa en este contexto la palabra "argumento", que ya figura en Plinio para caracterizar las "ficciones con sentido alegórico" [98]: "Fabulae quorum nomen indicat falsi professionem aut tantum conciliandae auribus *voluptatis* aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. Auditum mulcent velut comoediae ver "argumenta" fictis casibus amatorum refertae. Hoc totum fabularum genus quo solas *aurium delicias* profitetur e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat" [99].

Las fábulas serias han de distinguirse netamente de aquellas que las mujeres cuentan a sus niños; éstas se fundan enteramente en hechos inventados y son a todas luces pura mentira aunque persigan moralizar. Las primeras, por el contrario, se fundan en la verdad y realidad de las cosas, pero son redactadas y exornadas con formas ficticias; medios fabulosos de que se sirven tanto los misterios como los poetas, Orfeo y Hesíodo entre otros, y la enseñanza pitagórica :"Ex his autem fabulis quae *ad quandam virtutum speciem* intellectum legentis hortantur fit secunda discretio. In quibusdam enim et "argumentum" ex ficto locatur et *per mendacia* ipse relationis ordo contexitur, ut sunt

95 Ib., 20 p.251.
96 Ib., c.2,1 p.251.
97 Ib., c.2,4 p.251.
98 Sobre Plinio véase *La Antigüedad griega*, supra p.166.
99 *Somn. Scip.* I c.2,7 p.480-481.

illae Aesopi fabulae elegantia fictionis illustres. At in allis "argumentum" quidem fundatur *veri soliditate*. Sed haec ipsa veritas per quaedam composita et ficta profertur et hoc iam vocatur narratio fabulosa non fabula" [100]. La verdadera "fábula" difiere, pues, de la "narración fabulosa".

Quizá bajo el influjo ya de los primeros Padres, se introduce aquí una última distinción. Porque la verdad puede presentarse bajo imágenes obscenas e inmorales, como en el mito de Saturno, o en formas honestas y piadosas, como en el *Timeo* platónico: "in aliam rursus discretionem scissa dividitur contextio narrationis; per turpia et indigna numinibus ac monstro similia componitur ut di adulteri..., etc. Aut sacrarum rerum notio sub pio pigmentorum velamine honestis et tecta *rebus* et vestita *nominibus* enuntiatur". Fabulosa es la "historia" (res) y fabulosos pueden ser también los "nombres" (nomina). Ambas alegorías se encuentran ya en Homero; los mitos de los dioses adúlteros son escandalosos; pero la enseñanza de ciencia natural que nos presenta al sol alimentándose de los vahos del mar en las regiones cálidas bajo la figura de Júpiter convidado a un banquete por los etíopes, es perfectamente honesta: "Homerus... sub poetici nube figmenti verum sapientibus intelligi dedit Iovem cum dis ceteris, i.e. cum stellis, profectum in Oceanum, Aethiopibus eum ad epulas invitantibus" [101].

Muchas fábulas filosóficas se basan en una verdad filosófica profunda, como ya enseñó Máximo de Tiro. Si esta verdad es doble, especulativa y práctica—porque la filosofía no sólo explica la *naturaleza,* sino que prescribe la *moral*—, también las alegorías han de tener un sentido físico o ético. Conforme la enseñanza, con el andar del tiempo, va encaminándose hacia un tipo de explicación pedante y escolar, una serie de profesores eruditos escribirán libros que sirvan de clave para descifrar todo el simbolismo fabuloso.

A tal propósito responde el *Physiologus,* escrito publicado en Alejandría hacia el siglo IV (?) con el fin de revelar la verdad moral escondida en la estructura de todo animal. Fuente de todos los bestiarios medievales, esta obra contribuyó no poco a abandonar la observación positiva de la realidad para dirigirla hacia el juego poético de la imaginación. En el siglo V un gramático africano, a quien se confundirá con el obispo Fulgencio, compendia las interpretaciones alegóricas de la mitología clásica. Es verdad que afirma buscar allí la filosofía de la naturaleza—"Vergilii continentiae secreta physica tetigi"—, pero en lo que más se interesa

100 Ib., I c.2,9 p.481.
101 Ib., I c.2, 11.—Sobre Homero, II c.10,11 p.618.

es en la significación ética de los mitos; dioses y demonios no son sino personificaciones de aspiraciones y pasiones humanas que incansablemente luchan entre sí y hacen del hombre un juguete—¿no es (el hombre) para Platón un juguete de los dioses?—de las olas del mar embravecido *(Odisea = Eneiaa* I) o del tumultuoso campo de batalla *(Ilíada = Eneida* II) [102].

La doctrina de la fábula tendrá una importancia especial para la estética alegórica del Medievo, y no solamente por lo que respecta a los gramáticos, que explicarán alegóricamente toda la *Eneida,* ni sólo a los artistas, que crearán libre y conscientemente alegorías como la del *Roman de la rose* y la de la *Divina commedia,* sino también para los teólogos, que, siguiendo a los Padres, continuarán aplicando la teoría a la Biblia.

El conjunto de la literatura se reduce a veces, en las postrimerías de la Antigüedad, a dos grandes géneros: "de verdad" y "de ficción". Esto lleva a una concepción aguda de la narración (narratio). Hay narraciones históricas y oratorias, y cuentos poéticos, como las *Metamorfosis,* y ficciones realistas, como las comedias.

La división bipartita en "de verdad" y "de ficción" se remonta en los latinos a Cicerón, que la expone en su teoría sobre la "historia y poesía". Señala con razón que cada uno de los géneros tiene sus propias leyes: "alias in historia leges observandas putare, alias in poemate". El historiador está sujeto a la verdad; se presume que enseña; el poeta no busca más que agradar aunque sea mediante caprichosas invenciones: "In historia ad veritatem quaeque referuntur, in poemate ad delectationem pleraque" *(De leg.* I 5).

Cada uno habrá de someterse a las leyes de su propio género. De hecho, empero, Heródoto peca mezclando innumerables fábulas: "apud Herodotum, patrem historiae... sunt innumerabiles fabulae" *(De leg.* l.c.). Merecería perder la fama de historiador quien no se atiene a las normas prescritas, lo que ya recordó alguien como Luciano. Por otra parte, hay poetas, Lucano entre otros, que se entrometen en el terreno propio de la historia. Esto tampoco está bien, declara Servio, el amigo de Macrobio, en su comentario a la *Eneida* (I 382): "Lucanus hoc loco per transitum tangit historiam quam *per leges artis poeticae aperte non potest ponere*... Quod autem diximus eum poetica arte prohiberi, ne aperte ponat historiam, certum est. Lucanus namque ideo *in numero poetarum esse non meruit,* quia videtur historiam composuisse, non poema".

Contenido y forma se funden para constituir una unidad. La

[102] H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* (Leipzig 1926).

diferencia entre el historiador y el poeta no reside sólo en la libertad de invención propia de este último y en el estar escrupulosamente ligado a los hechos de aquél:

> "Exit in immensum *fecunda licentia* vatum
> obligat *historica* nec sua verba *fide*" *(Ovid. Am.* III 12).

La historia se contenta con la prosa porque su finalidad es la enseñanza, el poeta se sirve del verso porque lo único que busca es agradar. Por eso no conviene, dice Petronio, escribir la historia en verso, como tampoco atribuir verdad histórica a las fábulas poéticas: "Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius (soluta oratione) historici faciunt. Sed per ambages... et *fabulosum* commentum praecipitandus est *liber* spiritus (vatis) ut potius (poema) furentis animi vaticinatio appareat, quam religiosae orationis sub testibus fides" (c.118).

La historia reclama crédito incluso cuando alega testimonios en favor de la religión; la poesía parece más bien una revelación irrefrenable de un espíritu fuera de sí.

La otra división de las obras literarias es tripartita, y corresponde a los conceptos de verdad, falsedad y posibilidad: *narratio, fabula* y *argumentum.* Como imitación que es del actuar humano (res gerere), la literatura se distribuye, ya desde Cornificio, en tres grandes géneros: el histórico, que representa actos reales; el fabuloso, que inventa actos no sólo irreales, sino imposibles, y el argumental, que, como en la comedia realista moralizadora, representa acciones inventadas que no se realizaron, pero que podrían haberse realizado *(Ad Her.* I 8,13).

Merece la pena constatar cómo Mario Victorino, que recoge el principio de la división tripartita, la aplica, sin embargo, de una manera distinta a una materia arreada de documentos y prácticas judiciales. Este hecho, que comprobamos también en Diomedes, Macrobio y Fortunaciano al hablar de los géneros de estilo y en otros al hacerlo sobre la división del arte, prueba hasta qué punto los pedantes profesores de fines del Imperio reprodujeron de una manera personal las fórmulas tradicionales y cómo muchos hasta ahora poco estudiados matices figuran en las polémicas estéticas y teórico-artísticas que entre ellos surgieron.

Mario Victorino dice que la narración es "rerum gestarum aut ut gestarum expositio". La verdad hemos de buscarla en los contratos y en los historiadores; en las comedias, en los mitos y en algunos alegatos encontramos fábulas: "*gestarum* expositio est negotiorum civilium et historiarum. *ut gestarum* expositio est

comoediarum fabularum et thematum quae in auditorio dicuntur" [103].

Desde Cicerón y Cornificio, la tradición continuará por Quintiliano y, sin interrupción, hasta Prisciano. En los *Praeexercitamina* se elabora esta tradición: "Narratio est expositio *rei factae* vel *quasi factae*... species autem sunt narrationum quattuor: fabularis, fictilis, historica, civilis" [104]. Los hechos expuestos por el abogado ante el juez no son "históricos" y, por otra parte, tampoco son enteramente "mendaces". Por lo demás, las ficciones de los poetas trágicos y cómicos no son necesariamente fabulosas, puesto que, como ha dicho en otros lugares, esbozan una vida *posible*. En sentido estricto, la fábula es un género limitado que, aunque totalmente inventado, debe estimular a las almas jóvenes a la virtud. "Fabula est oratio ficta verisimili dispositione imaginem exhibens veritatis. Ideo autem hanc primam tradere pueris solent oratores quid animas eorum adhuc molles ad meliores facile vias instituunt vitae. Usi sunt tamen ea vetustissimi quoque auctores ut Hesiodus quidem lusciniae, Archilochus vulpes, Horatius muris. Omnes autem nominantur Aesopiae, quoniam in conventibus frequenter solebat Aesopus fabulis uti". Prisciano se limita, pues, a las fábulas esópicas, que Macrobio concibió como "ad quandam virtutum speciem... ex ficto... et per mendacia".

Los filósofos, dice Macrobio, se sirven de las fábulas, no para agradar sin más, sino para lograr efectos útiles; saben, sin embargo, que a ningún hombre le gusta la explicación desnuda y demasiado seca de la verdad: "Philosophi non ut oblectent ad fabulosa convertunt, sed quia sciunt inimicam esse naturae apertam nudamque expositionem veri" [105]. Otro tanto piensa Prisciano; también en el paganismo agonizante se intenta justificar la literatura por fines moralizadores: "Et pertinet fabula ad vitae utilitatem, et fit verisimilis si res quae subiectis accidunt personis *apte* reddantur... Oportet igitur modo breviter, modo latius disserere; nunc narratione simplici proferantur (veritates) nunc etiam sermo indoctis fingatur personis" [106]. Toda literatura ha de perseguir objetivos morales, bien sea en obras cortas, bien en obras extensas. Su valor profundo reside en la verdad, pero ésta se manifiesta unas veces por figuras históricas, otras por personajes ficticios. En todo caso, la regla a observar es que ella (la literatura) ha de ser verosímil, es decir, que las palabras y actos atribuidos a los personajes han de concordar con su carácter...

103 HALM, p.201.
104 Ib., p.552.
105 *Somn. Scip.* I c.2,17 p.483.
106 HALM, p.552.

4. Los ejercicios literarios

No bastan, sin embargo, las afirmaciones teóricas; el maestro debe conseguir que sus alumnos se ejerciten en la *narratio* y en la fábula [107]. Ha de proveerles de una serie de lugares comunes o *topica;* les enseñará cómo expresar una misma idea con distintas figuras e imágenes y justificará—por exigencias estéticas y en vistas a las posibilidades alegóricas—la mitología entera, etc.

Limitémonos a un solo ejemplo; un solo hecho puede ser presentado de varios modos: "De ea quae ad exercitationem narrationis pertinet, dicamus quam variis proferre modis solemus: per rectum indicativum, per indicativum inclinatum, per convictivum, per dissolutum, per comparativum". Simple y directamente narrativa es la frase: "Medea era hija de Aëtes, que compró un pan de oro".—Modo narrativo indirecto: "Se dice o hemos leído que Medea era hija de Aëtes".—Para convencer: "¿Qué no hizo esta Medea para concitar nuestra aversión?"—En el estilo coloquial corriente: "Medea, hija de Aëtes, dio el pan de oro y mató a su propio hermano".—Antitético y comparativo: "Esa Medea que debía guardar la castidad, la traicionó por un amor infame; hizo morir a su hermano, cuya salud debió defender", etc. [108]

De una manera enteramente escolástica se impone así, antes de la invasión de los bárbaros, la composición literaria a los discípulos de todas las escuelas paganas. Se siguen a la letra las prescripciones de Cicerón. Recordemos, por ejemplo, los "lugares comunes" o *topica* referidos a las personas que actúan en una narración. El autor debe tratar de su nombre, carácter, modo de vivir, suerte, costumbres, inclinaciones, quehaceres, objetivos, actos, negocios, expresiones...

Cada *topos* admite desarrollos; a propósito de la "naturaleza", puede hablarse sobre el origen del personaje, su familia, su tribu, su patria, su parentesco, su edad; con motivo de su modo de vivir, se pregunta qué maestros le educaron, quiénes son sus amigos, a qué se dedica, cómo administra sus bienes, etc.: "Ac personis has res attributas putamus: nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes. Natura consideratur in genere, sexu, natione, patria, cognatione, aetate. In victu considerare oportet... quos habuerit

107 Véase supra p.303 el programa según Quintiliano.
108 Prisciano, apud Halm.

magistros... quibus amicis utatur... quo in negotio sit occupatus, quomodo rem familiarem administret" [109].

Y hay más detalles. El sexo, por ejemplo, se caracteriza en el hombre por la *dignitas*, en la mujer por su *venustas*. ¿Cuáles son entonces las características corporales y espirituales de la belleza? Para lo corporal se recorre desde la cabeza hasta los pies. En la cabeza, de la frente a la barbilla pasando por los ojos, la nariz, las mejillas y los labios, etc. [110]

Al lado de los *topica* generales los hay también especiales: tópicos para consolar: caducidad de todas las cosas ("Ubi sunt?"); para elogiar: características del héroe (dignitas) o de la mujer (venustas); para captar la benevolencia del prójimo: fórmulas de humildad y modestia del autor, ambas contrapuestas a la nobleza, sabiduría y erudición de su protector, etc. Cada tópico puede formularse de distintos modos; uno directo, otro indirecto; unos mediante comparaciones, otros por medio de oposiciones, etc.; la "técnica" o "arte" no tiene fin...

Capítulo III

LOS MANUALES DE RETÓRICA

1. Otra vez Marciano Capella

Como introducción a la enseñanza retórica a finales del Imperio, vamos a estudiar a Marciano Capella. El fin de la retórica es el hablar "hermoso y persuasivo": "Officium meum est dicere apposite ad persuadendum". ¿Cómo convencer a un auditorio? Siguiendo ciertas leyes relativas a la técnica oratoria. ¿Cómo escribir y hablar hermosamente? Observando las reglas del estilo válidas no sólo para el orador, sino también para el poeta. Estas reglas se contienen en la teoría general de la retórica bajo el título de *elocutio* y se enseñan a los estudiantes aprovechados.

El *rhetor* enseña a su discípulo a inventar pensamientos y desarrollarlos; para ello se sirve de la *topica* (inventio). Estos pensamientos se han de poner en un orden conveniente (dispositio)

109 *De Inv.* I 24,25. Véase E. de Bruyne, *Estudios...* I p.48, y E. Faral, *Les arts poétiques...* p.77.

110 Opinamos que los *topica*, o, mejor dicho, los *topoi*, se dividen en *genera* y *species*. Para el tópico de la *venustas* véase *Estudios* II p.173s. La belleza femenina, sobre todo las p.179-80. La oposición "vejez y juventud", estudiada por Curtius, o.c., pertenece al "genus" *natura* y se elabora mediante los procedimientos de "composición" y "oposición".

y expresar de una manera bella (elocutio). Después será preciso aprenderse de memoria el discurso para, finalmente, pronunciarlo con palabras y gestos (pronuntiatio, declamatio). El esquema es clásico.

La expresión se basa en dos pilares para ascender hacia dos puntos culminantes. Los pilares son la *precisión* y la *claridad:* esto se aprende con la gramática; las cumbres a alcanzar son la *abundancia* y la *belleza,* que sólo se logran mediante el arte retórica: "Cuius eloquentiae Cicero duo quasi fundamenta, duo dicit esse fastigia. Fundamenta latine loqui planeque dicere, quorum unum Grammatice loquente didicistis. Fastigia vero sunt copiose ornateque dicere, quod *non ingenii sed laboris* est maximi" [1]. El "genio" innato es aquí subordinado a la "técnica" adquirida.

La belleza del estilo se funda en dos elementos: el musical, llamado *compositio,* y el plástico, que coincide con las flores retóricas de las *figuras.*

La *compositio* exige evitar toda discordancia, sobre todo el hiato, la cacofonía, la aliteración de jotas, emes, eles, tes y eses. ¡Frases como "mamam ipsam amo" o "O Tite, tuta tati!" son todo menos musicales! Positivamente, la *compositio* exige la búsqueda del ritmo aun en la prosa; ¡no versos ciertamente! [2], pero sí una modulación armónica sobre todo al final de las frases: "his breviter intimatis pedes sunt asserendi, quibus *clausulae* decenter aptentur" [3]. Marciano invierte toda una parte de la *elocutio* en el estudio de los pies oratorios y trata después de las figuras con la seriedad característica de todos los retóricos. Las figuras de dicción (que algunos maestros estudian en la gramática) difieren de las figuras de pensamiento (pertenecientes a la retórica), puesto que la misma figura de pensamiento puede expresarse mediante varias figuras de dicción. En muchos casos, sin embargo, la figura de dicción y la de pensamiento están tan íntimamente ligadas, que los retóricos las estudian indiferentemente en la gramática o en la retórica: "Differt autem figura elocutionis a figura sententiae hoc quod sententiae figura inmutato verborum ordine non poterit, quamvis plerumque fieri potest ut sententiae figura coniungatur cum elocutionis figura ut in ironia, quae figura est sententiae, epanaphora permiscetur, quae est elocutionis" [4]. La imagen más antigua de los colores se formula como sigue: "Sunt figurae elocutionis aliae *ad ornandam et quasi pingendam orationem* accommodatae" [5].

1 MARC. CAPELLA, o.c., 508 p.167.
2 O.c., 517 p.170.
3 O.c., 519 p.172.
4 O.c., 530 p.177.
5 O.c., 531 p.177.

Para aclarar los *Praeexercitamina* de Prisciano e insistir de nuevo en la unidad del programa escolar desde el siglo v, reproduciremos el texto de Marciano sobre la narración: "Narrationum genera sunt quattuor: historia, fabula, argumentum, negotialis vel iudicialis assertio" [6]. La fábula es concebida en sentido genérico y contrapuesta al *argumentum* (que corresponde a la *historia fictilis* de Prisciano) mediante claros ejemplos: "Historia est ut Livii. Fabula *neque vera neque veri similis* ut Daphne in arborem versam. Argumentum est quod non facta sed *quae fieri potuerunt* continet, ut in comoediis... Iudicialis autem narratio est rerum gestarum aut veri similium expositio" [7]. La fábula es considerada, al menos en cuanto a su forma, como manifestación de lo imposible, pues sólo lo imposible es inverosímil. El *argumentum,* que, hablando en general, constituye el "tema" de una narración y que Macrobio reduce a la fábula, es considerado por Marciano como la representación de un hecho que no se dio realmente, pero que pudiera haberse dado...

Toda narración ha de responder, como observó ya Cornificio, a tres exigencias: "ut lucida, ut veri similis, ut brevis. Et his contraria vitia vocantur" [8].

La narración puede revestir seis maneras distintas, que no corresponden exactamente a los *modi* de Prisciano; estilizamos subrayando algo, atenuándolo, callándolo. Representamos también las cosas para convencer, para simplemente comunicar o para suscitar, mediante la comparación, benevolencia o envidia: "narramus modis sex: augentes aliquid, attenuantes, praetereuntes, admonentes, docentes, gratiam vel invidiam comparantes" [9]. En la narración hemos de tener en cuenta—siguiendo la antigua regla—a las personas, las cosas, el lugar, los datos materiales, los hechos... [10]

Marciano sigue para las figuras a Aquila Romano; en otros muchos lugares se sirve de Fortunaciano, a quien cita literalmente; por ejemplo, para la *argumentatio,* la *memoria* o la *actio.*

Esto nos lleva a los grandes compiladores del siglo IV. Es el último período floreciente de las letras latinas.

Ya hemos hablado del grupo que se congrega alrededor del alto funcionario Q. Aurelio Símaco, que, a ejemplo de Plinio, introdujo la retórica en el estilo epistolar: con él viven Servio, el comentarista de Virgilio, y quizás el fabulista Aviano. Es él quien concederá una cátedra en Milán a San Agustín.

6 O.c., 550 p.185.
7 Ib., 550.
8 Ib., 551 p.185.
9 Ib., 552 p.186.
10 "Narrationis elementa sunt sex: persona, causa, locus, tempus, materia, res"

En todo el Imperio, que agoniza sin saberlo, se reaviva la llama del amor por la majestad romana, resurrección patriótica que atestiguan numerosos himnos a Roma.

África sigue siendo un centro con poetas como Nemesiano (siglo III) y Commodiano (c.400), con Mario Victorino, San Agustín y Marciano Capella.

Juvenco y el poeta moralizante Catón son españoles.

Las escuelas galas conocen un florecimiento exuberante; de allí provienen el cónsul Ausonio (310-395), amigo de Sigmundo y maestro de Paulino de Nola; Rutilio Numaciano (principios del siglo V) y, más tarde, Sidonio Apolinar († 488), epígono de Símaco, *praefectus Urbis* en 467, escritor de una carta a Eutropio en la que se pone de manifiesto cómo, en pleno siglo V, todavía tenía Plotino en Roma gran número de adeptos: "cum vos consectanei vestri Plotini dogmatibus inhaerentes..." [11]

Citemos, finalmente, a Prudencio (348-410), que escribe contra Símaco; Claudiano de Alejandría, San Ambrosio († 397), Sedulio (siglo V), el historiador Paulo Orosio y otros más.

2. Quirio Fortunaciano

Los últimos retores viven en medio de aquellos a quienes influencian y hasta acaso agrupen en torno a sí. No se limitan a comentar a Hermógenes (tal un Sopáter), Porfirio, Marcelino, Syriano o Cicerón (como Mario Victorino), sino que compendian en extensos tratados la tradición retórica, manteniéndose fieles, al menos verbalmente, al aticismo, siendo así que muchos de sus contemporáneos pecan abiertamente de asianismo. Enumeremos los nombres de Julio Severino *(Praecepta artis rhetoricae)*, C. Julio Víctor *(Ars rhetorica)*. Sulpicio Víctor y, sobre todos, el más célebre, Quirio Fortunaciano, a quien Casiodoro pondrá como ejemplo a seguir por la Edad Media.

Sus fuentes son, naturalmente, del lado latino: Cornificio, Cicerón y Quintiliano. Su pensamiento carece de toda originalidad. Su método, como el de Donato, es de una aridez y claridad escolásticas. Como también los gramáticos, llegó a ser tan didáctico como un catecismo: "Quid est compositio? Quam structuram vocamus... Quae in elocutione observanda sunt? Ut verba sint latina, aperta, ornata, apta... Coniuncta verba quem ad modum fiunt? Schematibus, i.e. figuris et compositione" [12].

El fin de la retórica es convencer. Su objeto, dice Fortuna-

[11] P. Henry, o.c.
[12] Ed. Halm, 81-134; véase p.126-127.

ciano, abarca todo cuanto nos puede ser presentado como bueno o malo. Su instrumento es el discurso, integrado por el *exordium*, la *narratio* o exposición y, si es necesario, la división o análisis del asunto, el desarrollo de los argumentos y la conclusión.

La *narratio* sigue las reglas consabidas: "Sit *brevis*, ut libentius audiatur, *manifesta* ut intelligatur, *verisimilis* ut probetur" [13]. *Manifestum* es sustituido en otros autores por *planum* o *apertum*.

El pensamiento del orador o narrador, sin embargo, puede expresarse de varios modos; la manera de exponer o *ductus* es *simplex* o *subtilis* según se diga lo que se piensa o se insinúe algo distinto a lo que las palabras directamente expresan. En este último caso distingue Fortunaciano—según los sentimientos que inspiran la *subtilitas*—el *ductus figuratus* del *obliquus* y del *mixtus* [14].

A propósito de la tesis, naturalmente, se han de tener en cuenta las personas, las cosas, las circunstancias, etc. Fortunaciano enumera no menos de 21 lugares comunes referentes a las personas. Sidonio Apolinar se servirá de ellos escrupulosamente cuando dibuje el retrato de un personaje [15].

Según Fortunaciano hay cinco tipos de discurso; el ético es una exposición de comportamientos; el patético provoca emociones fuertes; el apodíctico habla a la razón con claras afirmaciones; el diaporético procede mediante problemas y dificultades, dudas y soluciones. Ejemplos del primero se encuentran en la comedia; del segundo, en la tragedia—"genus, in quo motus est animi et vis quaedam et impetus animi"—; del tercero, en la aritmética, y del cuarto, en la doctrina aristotélica de las aporías [16].

La *dispositio* puede realizarse de dos maneras: o siguiendo las reglas normales del arte, o como consecuencia de una preferencia subjetiva. Cornificio habla a este propósito de *ordo artificiosus* y de *ordo oratoris iudicio accommodatus*. Fortunaciano sustituye *artificiosus* por *naturalis* y distingue ocho posibilidades de disposición "natural". La Edad Media, más realista, asimilará simplemente el *ordo naturalis* al orden de los acontecimientos en la realidad [17].

Desde el punto de vista estético merece una atención especial la *elocutio, verdadera obra de arte en palabras*. Consta de dos

13 O.c., p.111.

14 O.c., p.85-86.

15 E. DE BRUYNE, *Estudios*... I p.48. Cf. HALM, o.c., p.123: de la persona se ha de referir "nomine, natione, patria, genere vel cognatione, dignitate, fortuna, sexu, aetate corpore, institutione vel educatione, moribus, victu affectione, arte vel studio, condicione generali, condicione alia quae liberos spectat, habitu, vultu, incessu, oratione, affectu". Cf. supra p.475s.

16 P.88.

17 E. DE BRUYNE, o.c., p.50.

'partes: teoría de las palabras aisladas y teoría de los conjuntos verbales u oracionales: "Elocutionis quot species sint? Duae: singulorum verborum et coniunctorum" [18].

Podríamos resumir esquemáticamente el pensamiento de Fortunaciano así:

Elocutionis species:
- 1) Singulorum verborum .....
  - *a)* copia;
  - *b)* bonitas: ut verba sint spiendida, antiqua, propria, translata;
  - *c)* alia: ut sint latina, aperta, ornata, apta.
- 2) Coniunctorum verborum .....
  - *a)* compositione seu structura;
  - *b)* schematibus i.e. figuris.

Dos cualidades son propias de las palabras tomadas aisladamente: la abundancia de léxico (copia) y su calidad (bonitas). ¿Qué palabras hemos de tener por deseables? Las brillantes, antiguas, propias y figuradas: "Bona verba sunt quae appetenda esse dicis: splendida, antiqua, propria, translata" [19]. A esto hay que añadir aún otras reglas referentes a las palabras aisladas: "Quae *alia* in elocutione observanda sunt? ut verba sint latina, aperta, ornata, apta" [20]. La regla hace referencia no tanto a la palabra en sí misma cuanto a su uso; exactitud, claridad, belleza y adaptación al contenido son algo indispensable.

Lo primero que exige Fortunaciano a un escritor es una exuberante riqueza léxica. Esta riqueza se ha de atesorar mediante la lectura de los autores, el estudio de técnicas especiales, cada una de las cuales tiene su terminología propia, y la formación de nuevas palabras. Los neologismos pueden crearse por derivación del griego, por aglutinación o fusión, derivando un nombre de un verbo, o al revés. Fiel al aticismo, Fortunaciano advierte a sus contemporáneos: "No es tarea fácil crear palabras nuevas que sean al mismo tiempo leves y bellas": "nam et aegre novum verbum facere possis leve ac decorum" [21]. De hecho. sin embargo, la mayor parte de los escritores del siglo IV y, sobre todo, del siglo V hacen caso omiso de esta advertencia; léase, si no, a Ausonio, Marciano Capella, Sidonio, etc.

La primera condición para que una palabra sea de calidad es el esplendor; *splendor* según Fortunaciano, *nitor* según Sulpicio

18 HALM, p.126. Cf. supra p.256-257.
19 O.c., p.122 y 126.
20 O.c., p.125.
21 O.c., p.122.

Víctor. Parece un eco de Aristóteles. Las palabras no han de ser tenidas por brillantes (splendida) en razón únicamente de su valor plástico, sino también por su sonoridad musical. Algunas son brillantes en sí mismas, otras lograrán el esplendor al situarse en ciertos contextos. Normalmente, las palabras largas tienen más *splendor* que las breves, y más aún las que empiezan con sílabas largas. No se deben acumular monosílabos ni sonidos cortos. No obstante, hay también palabras breves que agradan al oído por su plenitud y esplendor. El *splendor,* pues, parece consistir en una realidad *sensible:* "Sunt enim quaedam sono litterarum aut levia aut gravia, aut splendida aut plena; alia contra dura, levia, sordida, exilia: de quibus facilius *auribus iudicari* quam oratione tradi potest" [22].

Siendo los neologismos con tanta frecuencia pésimos, se han de preferir las palabras "antiguas", de rancia y noble prosapia. Pero tampoco se debe abusar de los términos arcaicos, caídos ya en desuso. Esta prohibición debe extenderse a la elección de expresiones vulgares, raras, extranjerizantes u oscuras. Las palabras vulgares son las que constituyen el *argot* y el "lenguaje de los cacos"; raros son los términos poéticos que sólo los poetas utilizan; las palabras propias de las lenguas de otras naciones son "bárbaras"; oscuras, en fin, son las palabras propias de una determinada técnica, que sólo los iniciados pueden comprender [23].

Como es natural, la ley de la *bonitas* vale para todas las palabras, tanto si se toman en sentido propio como si se utilizan en sentido figurado. Fortunaciano compendia así toda la doctrina: "la belleza de las palabras aisladas exige que sean espléndidas, sin avasallar; antiguas (y nobles), pero no en desuso; si se quiere expresar claramente el pensamiento, aplicadas en sentido propio; o bien usadas en sentido figurado, pero sin exageraciones": "Species singulorum verborum est ut splendida sint, non dura; antiqua, non abolita; propria ad exprimendum, translata non improbe" [24]. La metáfora se justifica por la imposibilidad de aclarar de otro modo las cosas, o por lograr una mayor belleza, o por abreviar la idea, o intensificar la expresión: "Translatione utemur... ex causa necessitatis, decoris, brevitatis, intentionis" [25].

Las otras reglas—"alia observanda"—se refieren, a nuestro parecer, al uso y tratamiento de las palabras; tanto lexicográfica como ortográfica y sintácticamente, la expresión ha de ser correcta, y a esto es a lo que se llama *latinitas.*

La expresión ha de ser también *clara;* Cornificio utiliza para

22 O.c., p.122.
23 O.c., p.122.
24 O.c., p.126.
25 O.c., p.124.

esto a veces la palabra *planum;* Quintiliano prefiere *perspicuum;* Fortunaciano, en fin (que suele seguir a Quintiliano), la sustituye por *apertum.* ¿Cuándo es claro el estilo? Cuando se emplean las palabras en su exacto sentido, como la moneda corriente; cuando se evita toda ambigüedad, no se desorbita el lenguaje figurado, no se emplean metáforas demasiado rebuscadas, ni se es prolijo en el desarrollo ni demasiado conciso": "Aperta quemadmodum erit locutio? Si utamur verbis propriis, usitatis, sicut nummis, ut dixi, publica moneta signatis; item, si abstineatis ambiguitate, frequentia translationum, alte petitis translationibus vel longius tractis vel nimis amputatis etc." [26]

Acerca de la *ornatio* del estilo, nada de particular dice Fortunaciano, porque el "ornato" fluye de la elección de las palabras y de su posición afortunada.

Queda, por fin, la última característica, o sea, la aptitud (aptum). Sulpicio Víctor usa la terminología tradicional: "quod decorum vel decens dicimus in eo est *ut rebus apta sint verba.* id est, ne res magnas verbis parvulis proferamus, neve e contrario magnis et trementibus atque inflatis verbis res parvulas exsequamur" [27]. Fortunaciano expresa la misma idea: "aptum quo modo servabimus?" Para cosas pequeñas, palabras sencillas; para cosas de regular interés, términos medios; solamente hemos de usar un estilo sublime tratando de temas elevados. Para medir el interés de una *res* hay que preguntar a qué orden pertenece, si al público o al privado, y cuál es su trascendencia [28].

Dos características dominan la estética de las relaciones verbales: la musicalidad, para la que Fortunaciano y Diomedes usan los términos *compositio* y *structura* [29], y la diversidad, que resulta de la variación de las figuras de dicción y de pensamiento: "Coniuncta verba quem ad modum fiunt? Schematibus, id est, figuris, et compositione" [30].

Por lo que respecta a las figuras, nada tenemos que matizar. Todo lo analizado ya por los griegos vuelve a ser citado aquí, como en Cicerón y en Quintiliano. La *compositio* coincide con la *structura.* Pone en guardia, al igual que Marciano Capella, contra el hiato, contra la repetición de aliteraciones, contra una prolongación excesiva de las sílabas largas o breves, contra la acumulación de monosílabos, contra la multiplicación de rimas

26 O.c., p.125.
27 O.c., p.320.
28 O.c., p.125.
29 "Quid est compositio, quam structuram vocamus?" (p.127).
30 O.c., p.126.

terminales, contra el choque de palabras que originan retruécanos, etc. [31]

La elegancia musical resulta, en primer lugar, de los pies oratorios sobre todo en la cláusula. Fortunaciano no le concede la misma atención que Marciano Capella; se contenta con decir que la prosa no debe ser arrítmica, ni la poesía monótona, que no se deben añadir palabras inútiles para completar el ritmo y que hay que darle a éste la máxima variedad: "Quid aliud in structura observanda est? Ne studium operis appareat, ne cessantes numerum verbis inanibus compleamus, ne numerosa sint omnia, ne dissoluta, ne eodem modo structura saepe utamur" [32]. De los pies nacen los *commata;* de los *commata,* los *kola;* de los *kola,* el período. A este propósito, Aquila Romano habla de *oratio soluta* y *oratio perpetua,* consistente esta última en ondulantes períodos (oratio ex ambitu) o en frases cortas yuxtapuestas (oratio caesa vel incisa) [33].

Fortunaciano distingue tres tipos principales de estructura, o sea, de sintaxis musical: el rotundo y fluido, el llano y corriente y el grave y resistente: "structura rotunda ac volubilis, plana et procurrens, gravis id est stabilis ac resistens" [34]. A cada una amenaza un peligro específico; la sintaxis grave puede llegar a ser áspera y enfadosa; la llana, confusa; la rotunda, tortuosa en exceso: "His vitiosa opportune opponuntur: resistenti (structurae), aspera et confragosa; procurrenti, fluxa; volubili, contorsa et nimis rotata" [35].

Los tipos de sintaxis se relacionan con los géneros universales de estilo. En este campo, Fortunaciano actúa como un compilador; acerca de una frase pueden preguntarse tres cosas: ¿Qué grado de extensión cualitativa o psicológica ofrece? ¿A qué especie pertenece? ¿Cuál es su longitud? A la tercera pregunta se contesta con Diomedes: una frase es larga, corta o media (Fortunaciano violenta aquí a Diomedes). A la segunda pregunta se contesta con la división: activa, narrativa o mixta. A la primera, con la tradición retórica acerca de los géneros de estilo: "Sunt igitur *tria genera orationis,* quae genera nos *figuras* appellamus".

Fortunaciano usa la siguiente terminología: "genus amplum, grande, vel sublime; genus mediocre sive moderatum sive me-

31 O.c., p.127.

32 O.c., p.128.

33 O.c., Aquila Romano, p.27. Véase ya en el Seudo-Demetrio, *La Antigüedad griega,* supra p.181s.

34 O.c., p.127. "Structura *plana*" no es lo mismo, desde luego, que "narratio plana".

35 O.c., p.127.

dium; genus tenue vel subtile" [36]. Todo estilo oscila entre dos extremos: supremo e ínfimo. Hay así, por ejemplo, un estilo equilibrado-sublime y un equilibrado-sencillo.

El estilo sublime se hace declamatorio cuando desborda su límite superior: "tumidum et inflatum". El estilo humilde se convierte, por degradación, en algo muerto, ramplón y sin nervio: "tepidum ac dissolutum et velut enerve" [37]. El estilo medio corre el peligro de la aridez y sequedad: "aridum et siccum".

Al estilo sublime le convienen períodos sintácticamente graves; al humilde, una estructura llana; al medio, un período limado.

Pero la teoría se amplía aún más. Hay tres géneros de elocuencia: el panegírico, el discurso político y el alegato forense. En toda *oratio* cabe distinguir el exordio, la *narratio*, el desarrollo, la repetición punto por punto, la argumentación y la conclusión. Cada parte tiene su propia música oratoria. Es más, cuando actúan ciertos personajes, conviene que hablen de manera "apropiada". Los términos de Fortunaciano aquí prueban que su doctrina es susceptible de muchos matices; los padres, los ancianos y los generales emplean la "plana et gravis structura"; los jóvenes, soldados y personajes típicos, "quaecumque colorata persona... rotunda et gravi utuntur"; la sintaxis grave y seria (stilus gravis) puede ser, por tanto, "llana" o "rotunda" [38].

Siguiendo a Quintiliano, Fortunaciano compendia la doctrina de la declamación (pronuntiatio et actio). De la dicción nace el placer del auditorio, que no es, sin embargo, el fin, ni siquiera el único efecto de la declamación. Ha de convencer, emocionar y arrastrar al asentimiento: "Pronuntiatio quid praestat. Ut conciliemus, persuadeamus. His generaliter et naturaliter accidit delectatio" [39].

La declamación supone voz, mímica y gesto: "voce, vultu, gestu" [40]. La estética no deja de ser también aquí clásica, dominada por los ideales de claridad, medida, justo medio, adecuación de la expresión con el psiquismo, etc.: "Sicut *elocutio* emendata esse debet, dilucida, ornata, apta, ita et pronuntiatio" [41]. Todo en ella debe ser viril—"ut veritas virilis sit"—y acomodado a los movimientos del alma [42]. El rostro debe permanecer serio, no

36 O.c., p.126. "Figura" (*typus, idea*, cf. Hermógenes) tiene aquí una sentido especial.

37 O.c., p.126-127.

38 O.c., p.128.

39 O.c., p.130. La *delectatio* se añade a los otros efectos. La doctrina *no* es, desde luego, la de Cicerón.

40 O.c., p.130.

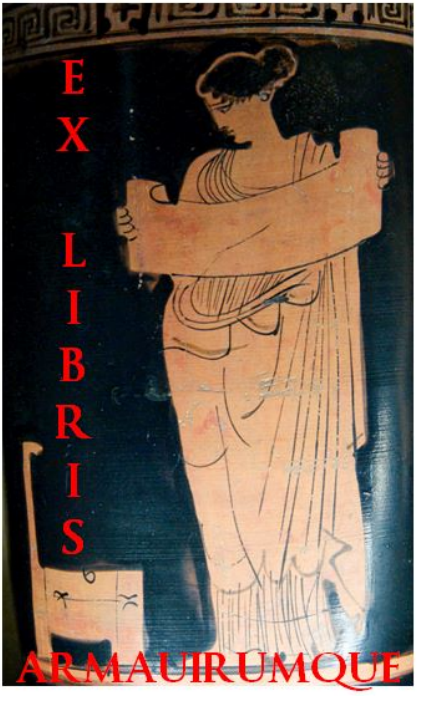
41 O.c., p.131.

42 O.c., p.132.

triste, ni atónito, ni lánguido: "in summa vultus debet esse severus, non moestus, nec stupens, nec languidus" [43]. No debe contraerse ni arquearse la nuca—"ne contrahatur aut tendatur"—; los hombros, ni caídos ni levantados; los brazos, ni pegados al cuerpo ni excesivamente separados: "ut brachiorum sit *moderata* proiectio". Los gestos de la mano deben ir al *unísono* con la modulación de la voz y con el estilo, formar una estrecha *unidad* con la naturaleza del tema, la estructura de las frases, el carácter de las personas que hablan, etc. [44] El gesto, la voz y la mímica deben armonizarse con los estados de ánimo. Todo lo cual se compendia diciendo: "ut scias gestum voci competere et animo debere, quoniam gestus motu corporis constat" [45].

Las teorías estéticas de la Antigüedad se han fosilizado en sistemas escolásticos. Y será a través de estos sistemas como la Edad Media tomará conciencia de los ideales antiguos mucho más que a través de Platón, Aristóteles, Plotino...

43 O.c., p.133.
44 O.c., p.134.
45 O.c., p.133.


EX LIBRIS
ARMAUIRUMQUE

ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE PRIMER
VOLUMEN DE "LA HISTORIA DE LA
ESTÉTICA", DE LA BIBLIOTECA
DE AUTORES CRISTIANOS, EL
DÍA 6 DE JULIO, FIESTA DE
SAN ISAÍAS PROFETA, EN
LOS TALLERES DE LA
IMPRENTA FARESO,
PEDRO TEJEIRA,
NÚMERO 3.
MADRID.

LAUS DEO VIRGINIQUE MATRI